



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

MARCAS INTERTEXTUAIS NA CANÇÃO LÍRICA DE BELCHIOR

MANOELA MICKOSZ VILLA VERDE

Rio de Janeiro
2021

MANOELA MICKOSZ VILLA VERDE

MARCAS INTERTEXTUAIS NA CANÇÃO LÍRICA DE BELCHIOR

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof.º Dr.º Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado

Rio de Janeiro
2021

VILLA VERDE, Manoela.

Marcas intertextuais na canção lírica de Belchior / Manoela
Villa Verde – Rio de Janeiro, 2021.
60 f.

Orientador: Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado.
Monografia (graduação em Letras habilitação Português-
Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras. Bibliografia: f. 60.

1. Belchior. 2. Intertextualidade. 3. Poesia. 4. Canção.
I. Rogério Tavares Sampaio Salgado, Marcus, orient. II. Título.

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo identificar as marcas intertextuais presentes na canção lírica de Belchior. Para tanto, são aprofundadas as questões referentes às letras de suas canções e o consequente diálogo com outros conteúdos literários e musicais, que são introduzidos pelo compositor em sua obra. O *corpus* possui 42 das mais de 300 canções do poeta. A hipótese central do trabalho é de que em diversas canções de Belchior é possível encontrar a ocorrência de práticas de intertextualidade (como a citação, a alusão, a referência, a autocitação e a autodiscursividade), o que abre os textos para diálogos diretos com obras e autores que participaram da sua formação poética, como Dante Alighieri, Carlos Drummond de Andrade, os Beatles, Bob Dylan e movimentos como o Tropicalismo e a Bossa Nova. Pretende-se que esta pesquisa possa contribuir para a ampliação dos estudos sobre a produção literomusical de Belchior, considerando que seus textos poéticos, independentemente de lidos ou cantados, tornaram-se letras de canções que se immortalizaram por meio de gravações que unem poesia e música.

Palavras-chave: Belchior; Intertextualidade; Literatura; Poesia; Canção.

ABSTRACT

This monograph aims to identify the intertextual marks present in Belchior's lyrical song. To this end, the questions regarding the lyrics of his songs and the consequent dialogue with other literary and musical contents are deepened, which are introduced by the composer in his work. The corpus has 42 of the more than 300 songs by the poet. The central hypothesis of the work is that in several songs by Belchior it is possible to find the occurrence of intertextuality practices (such as citation, allusion, reference, self-quotation and self-discursiveness), which opens the texts for direct dialogues with works and authors who participated in his poetic formation, such as Dante Alighieri, Carlos Drummond de Andrade, The Beatles, Bob Dylan and movements such as Tropicalismo and Bossa Nova. It is intended that this research can contribute to the expansion of studies on the literary music production of Belchior, considering that his poetic texts, regardless of whether read or sung, became lyrics of songs that were immortalized through recordings that combine poetry and music.

Keywords: Intertextuality; Literature; Poetry; Song.

*Das coisas a mais nobre é a mais justa,
e a melhor é a saúde;
Mas a mais doce é alcançar
o que amamos.
(Aristóteles)*

Dedicada a

Rodrigo Romeiro que, por causa do Belchior,
me fez perceber que eu pertencia ao mundo das Letras.

meu avô, **Jayme Villa Verde** (*in memoriam*),
poeta,
pessoa mais sensível que já conheci.
Esta "manografia" (como diz minha mãe) é para você.

Agradeço imensamente...

Ao meu Orientador, Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado,

que se aventurou comigo pelo universo poético do Belchior. Agradeço por sua parceria. Seus apontamentos preci(o)sos me guiaram durante toda a pesquisa e suas palavras de incentivo foram essenciais para a minha escrita fluir. Agradeço também por toda sua gentileza, seriedade e educação desde nosso primeiro contato na disciplina de Poesia Brasileira. Ali eu já sabia com quem deveria experienciar minha orientação monográfica.

Ao meu marido, Oliver,

com quem compartilho a vida e o amor à música, por ter me ajudado a compreender o processo de composição do Belchior. Agradeço, sobretudo, por ter não só apostado, como priorizado o meu sonho de estudar Letras.

Aos meus pais, Eugênio e Miria,

que iluminaram minha vida me acompanhando em "cada degrau escolar", até mesmo aqueles que escolhi escalar depois de adulta.

À Fernanda (mãe do sobrinho mais lindo que se pode ter), à Déa Maria e à Cássia, pelo incentivo amoroso quando souberam que eu ia fazer outra Faculdade.

Aos meus avós, Jayme e Deinha (*in memoriam*),

que devem estar felizes, comendo "Porreta" e contando para o Graciliano Ramos que a neta está se formando em Letras.

À Cila,

com quem compartilho a Paixão pelo Projeto Torre de Babel. Ser humano iluminado, não descansou enquanto não encontrou os livros do Tatit (entre outros) para mim.

Aos meus amigos Bianca Della Líbera (que tem o sobrenome mais lindo), Leo e Inês, que me aturam nos meus melhores e nos meus piores momentos.

À Danielle Comte,

pela amizade e torcida incondicionais.

Ao Professor Ricardo Pinto de Souza,

por cada lágrima que me fez derramar em suas aulas, especialmente lendo o conto "O Aleph". Se tem uma leitura que jamais esquecerei é essa! Obrigada por tanta beleza!

Aos meus colegas de turma

Mônica Santos, Giselle Gaspar, Rose Soares, Lucas Pessin, Victor Hentzy, Nahyana Silva, João Lucas Santos, Luiza Carvalho, Dêniel Cesar, Marcela Gavinho e Douglas Oliveira, pela parceria de sempre. Sobretudo quero agradecer ao **Luan Douglas**, que, por compartilhar comigo a admiração pela obra do Belchior, foi o primeiro que soube que eu escreveria sobre ele. **Luan**, agradeço por cada canção que me enviou; elas foram muito importantes naqueles momentos que precisamos parar, respirar e lembrar que a arte salva.

Deixo um agradecimento especial aos Professores de Português que tive em toda minha jornada acadêmica, especialmente à **D. Iara Maria Nunes Lacerda.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O <i>CANTO TORTO</i> DE BELCHIOR	12
2 A ESTÉTICA DA POESIA E DO CANTO DE BELCHIOR	18
3 A TRAMA INTERTEXTUAL NAS CANÇÕES DE BELCHIOR.....	25
4 A CANÇÃO DE BELCHIOR COMO PRÁTICA DISCURSIVA.....	30
5 ANÁLISE DA PRODUÇÃO LITEROMUSICAL DE BELCHIOR.....	40
CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS.....	55

INTRODUÇÃO

*Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
(Belchior).*

O diálogo promovido entre Literatura e Música é a principal marca na obra de Belchior. Em sua obra, o compositor dialoga com autores clássicos da literatura, como Dante Alighieri e Carlos Drummond de Andrade, com gênios da música brasileira, como Tom Jobim e Caetano Veloso e da música estrangeira, como os Beatles e Bob Dylan e com a cultura popular brasileira das décadas de 50 e 60 do século XX, como os movimentos musicais como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo.

Como o objetivo desta monografia é identificar as marcas intertextuais na canção lírica de Belchior, serão aprofundadas as questões referentes às letras de suas canções e o consequente diálogo com outros conteúdos literários e musicais, que são introduzidos pelo compositor em sua obra. Pretende-se confirmar a hipótese de que é possível encontrar a ocorrência de práticas de intertextualidade em diversas canções do poeta.

Bob Dylan, a quem Belchior inúmeras vezes se declarou fã incondicional, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 2016 e esse fato reacendeu a discussão sobre a relação entre letra de música e poesia, uma vez que nem todos os estudiosos concordam que letra de música possa ser considerada poesia. Esta pesquisa, portanto, conta com uma breve discussão relacionada ao “estatuto poético da letra de música” no Capítulo 2. O termo, cunhado por Emmanuel Santiago, diz respeito à hipótese de que há sempre um juízo de valor embutido no conceito “poesia”. “Quando se diz que o texto de uma canção não é um poema, está-se, na verdade, afirmando que existe uma superioridade estética deste último sobre aquele.” (SANTIAGO, 2017).

Assim, como a autora desta monografia não acredita que exista superioridade entre as diferentes formas de arte, nesta pesquisa não se pretende definir o que é poesia, o que é letra de música, se letra de música é poesia ou não, muito menos classificar e rotular Belchior dentro de uma definição estática. Por isso, será adotada a máxima de que letra de música é uma forma de poesia. De acordo com Santiago, historicamente se comprova que “o discurso poético surge primeiro como palavra cantada, separando-se da música numa etapa posterior”. (SANTIAGO, 2017).

O assunto será discutido com maior profundidade no Capítulo 2, tendo o linguista Luiz Tatit (e seu estudo *Semiótica da canção: melodia e letra*, de 1994) como principal referência, uma vez que ele analisa o texto cancional segundo sua natureza híbrida, onde se relacionam as componentes linguística e musical: “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.” (TATIT, 1996, p. 9). O método de Tatit permite que se acompanhe “a complexidade e sofisticação de suas análises sobre a interação entre articulação linguística e entoação musical, ou seja, sobre a essência da canção” (TREECE, 2004, p. 12). E é essa substância que se pretende investigar nas canções líricas de Belchior.

Em sua prática discursiva literomusical, Belchior se refere, cita e faz alusões a títulos de discos, trechos e temáticas de canções, poemas, livros, peças de teatro, óperas, de outros autores, compositores, poetas etc. Nos encartes de seus álbuns, o poeta utiliza marcas tipográficas para destacar as referências que mescla às suas canções, como iniciais maiúsculas, caixa-alta, negrito, parênteses, disposição da letra, discurso direto, itálico, aspas e indicação do nome do autor e da obra. Muitas referências aparecem em inglês, algumas foram traduzidas para o português e outras, o compositor faz apenas uma alusão. Belchior utiliza, portanto, recursos tipográficos, melódicos, linguísticos e discursivos para marcar a voz de outra pessoa dentro de sua canção. Todas essas citações não apenas enriquecem sua obra, mas dialogam com suas ideias (o que não significa que Belchior insira apenas trechos com os quais concorda. Ao contrário, há alguns trechos em suas canções que ele insere para se contrapor ou ressignificar). Dessa forma, todas essas referências exigem do leitor-ouvinte, “além da mera identificação, a interpretação do texto citado” (CARLOS, 2007, p. 136), pois para entender como Belchior ressignificou aquele determinado texto-base, é preciso identificá-lo e desvendar que sentido ele vai adquirir dentro de seu discurso literomusical.

Assim como o filósofo Roland Barthes, esta monografia também colocará a intertextualidade em primeiro plano: “O texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo.” (BARTHES, 2004, p. 64). Dessa forma, com a finalidade de conhecer mais de perto essa característica da obra de Belchior, será examinado, no Capítulo 3, o conceito de intertextualidade como “uma poética dos textos em movimento” (SAMOYAUULT, 2008, p. 11). Será analisada a forma como o compositor utiliza em suas canções os mecanismos intertextuais como citações, referências e alusões. Belchior também faz uso de recursos metadiscursivos, como a

autocitação ou autorreferenciação, quando utiliza trechos de canções de sua autoria em uma nova canção e a autodiscursividade, quando faz referência ao seu próprio estilo de compor e à sua prática discursiva.

Em relação ao *corpus*, foram selecionadas as 42 canções mais representativas da densa obra do compositor para que se pudesse investigar a ocorrência de práticas intertextuais ali presentes. Essa triagem se mostrou um trabalho árduo, pois ao longo de toda sua carreira, Belchior compôs mais de 300 belíssimas canções e que poderiam facilmente ser objeto de pesquisa. No Capítulo 4, portanto, encontram-se algumas indicações de traços intertextuais presentes nas 10 canções do álbum *Alucinação*. O Capítulo 5 apresenta mais 31 composições, além da análise mais aprofundada de a “Divina Comédia Humana”. O critério que foi levado em consideração nessa seleção foi a diversidade de referências presentes em cada canção.

Em relação à metodologia, foi realizada uma extensa pesquisa bibliográfica que, apesar de não ser quantitativamente muito diversa, é bastante profunda (especialmente as teses de Mestrado e Doutorado da pesquisadora Josely Carlos e outros artigos sobre o discurso literomusical). Além das referências teóricas, também foram estudadas entrevistas, reportagens de jornais e revistas especializadas na área musical. É importante destacar que a análise presente nesta monografia é qualitativa e toda a pesquisa foi realizada em constante diálogo com a teoria.

Finalmente, em relação aos objetivos da pesquisa, pretende-se identificar a ocorrência de práticas intertextuais na canção lírica de Belchior e não etiquetar ou fazer uma análise biográfica do compositor.

1 O CANTO TORTO DE BELCHIOR

*Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
(Belchior).*

Belchior faleceu 41 anos depois de escrever esses versos em sua canção “Sujeito de Sorte”, uma das onze faixas do álbum autoral, sem parcerias, *Alucinação*, de 1976. Recentemente esses versos ganharam ainda mais notoriedade quando a população mais jovem pôde ser apresentada ao poeta através do documentário “AmarElo” exibido pela Netflix¹. O documentário traz logo em suas primeiras cenas um show do cantor Emicida no Teatro Municipal de São Paulo², onde ele e a plateia cantam em coro, com bastante entusiasmo, os versos que sangravam na voz – tocada em *playback* – do Belchior. Emicida, além de contar uma história de luta e resistência em seu show, teve a feliz ideia de trazer Belchior como o porta-voz desses mesmos sentimentos, dando às novas gerações a oportunidade de se encontrarem com o poeta que também inseria ideias, versos, trechos de outras poesias nas suas canções. Hoje, é ele quem está sendo, de certa forma, homenageado, resgatado da reclusão que ele mesmo se impôs por quase dez anos. Desde muito cedo, Belchior já escrevia versos sobre questões sociais, resistência, mudança, realismo e esperança: “A música de Belchior sempre tratou de igualdade e justiça.” (MEDEIROS, 2020, p. 184) e o fato de Emicida inseri-los em seu show demonstra o peso que as palavras do poeta exercem até hoje.

... o grande tributo parece ser o destino da obra de Belchior, que, ainda que quase sempre esquecida pela mídia, parece fadada a se eternizar a cada geração que, indignada diante do mundo, sedenta por sentido e plena em sentimentalidades e indignações, redescobre o cantor. (PAIVA, 2017)

Igualdade, justiça, resistência, realismo, mudança e esperança, portanto, são temas recorrentes nas canções de Belchior. Recordações do seu passado no Nordeste provinciano, o canto das sereias das metrópoles, os dramas da juventude, a conturbada relação com o elitismo da Bossa Nova e com a guitarra elétrica e a alienação social do Tropicalismo, foram temas retratados de forma explícita nas letras de suas canções. Algumas bem humoradas, outras com um toque de desespero, todas traziam a questão

¹ A Netflix é uma provedora americana de filmes e séries de televisão via *streaming*, que conta com mais de 160 milhões de assinantes.

² O Teatro Municipal de São Paulo também foi palco da Semana de Arte de 22 e da Feira de Poesia e Arte de 1976, dois eventos marcantes no universo literário e artístico.

social para o centro da reflexão. Belchior cantava em primeira pessoa, mas representava um universo plural.

O poeta registrou, em diversas canções, a realidade do migrante nordestino, pois experienciou isso na carne, vivendo entre o eixo Rio-São Paulo, adaptando-se como pôde, atrás do sonho de se tornar conhecido por meio de sua arte. A canção “Fotografia 3x4” é uma dessas canções que trazem o contexto da migração nordestina e ali se pode constatar o sofrimento dos migrantes, sua luta, perseverança e resistência. Essa canção, assim como diversas outras, gerou certa polêmica por sua forma e conteúdo, pois revelavam os sentimentos, as perplexidades e as contradições de toda uma geração. Toda a obra de Belchior dialoga e responde de forma reflexiva aos acontecimentos das décadas de 1950 e 1960, com o Tropicalismo, além de conter muitas referências literárias, herança de sua vasta cultura e erudição.

Em relação à sua forma de cantar, Belchior conseguia “espremer” suas letras em frases musicais curtas, o que dá às suas canções uma sensação de urgência e de desespero. As canções se aproximam da fala cotidiana, como se o poeta precisasse dizer tudo que estava preso na garganta em um único segundo. O que se observa é que o canto de Belchior traz “a voz esganiçada da lavadeira de beira de rio, a carpideira que canta chorosa no enterro, a mulher que se alegra no coro da igreja. A voz nordestina é composta disso, de dolência e grito” (BELCHIOR *apud* MEDEIROS, 2020, p. 50-51). De acordo com o poeta: “A origem do canto falado nordestino é toda ibérica ou provençal, assim como sua tendência épica e picaresca, e a forma poética dos cantadores de rua é toda ibérica, com as letras longas. Há mesmo reminiscências das coisas mouras.” (BELCHIOR *apud* MEDEIROS, 2020, p. 50). Em entrevista ao Jornal O Povo, o jornalista Jotabê Medeiros, biógrafo do poeta revela: “Eu acho que, dos intérpretes de si mesmo, desses que foram compositores e cantores de suas músicas, Belchior foi um dos três maiores. Ele é tão grande quanto Chico e Caetano. Não tenho dúvida em afirmar isso.” (O POVO, 2017).

Tanto Caetano quanto Chico examinam a realidade brasileira em suas canções. Caetano faz isso com o ‘eu’ lírico, Chico também. O Belchior se confunde com os objetos que examina, ele é parte da narrativa, nunca está longe. Não está vendo o povo, ele é o povo brasileiro. É erudito e popular ao mesmo tempo. Sempre inquieto, antenado com tudo. Um literato também. Um enigma. (O POVO, 2017)

Como o próprio Belchior canta em “Não leve flores”: “*Palavra e som são meus caminhos pra ser livre*”. Belchior foi compositor, letrista e intérprete e possui mais de

300 composições gravadas por ele e por outros artistas. É considerado por muitos críticos, ainda hoje, o Homero moderno.

Nascido em Sobral, Ceará, em 26 de outubro de 1946, Antonio Carlos Belchior é o 13º filho do segundo casamento de seu pai, Otávio Belchior Fernandes com Dolores Fontenelle Belchior Fernandes. Ao todo, contam-se vinte e três irmãos³. Não é incomum encontrar vídeos e entrevistas onde o poeta se apresenta como “Antonio Carlos Gomes Moreira Belchior Fontenelle Fernandes”. Trata-se de uma brincadeira. “Carlos Gomes” é homenagem ao compositor; “Fontenelle Fernandes” é homenagem aos sobrenomes dos pais, que ele não recebeu, porque àquela época era comum nos cartórios que nomes compostos só recebessem o sobrenome paterno. Belchior também costumava fazer essa brincadeira dizendo que era o maior nome da Música Popular Brasileira (MPB), maior que “Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso” e “Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim”.

Na biografia do poeta, Medeiros (Cf. 2020, p. 23) conta que Belchior foi uma criança que gostava de criar galinha garnizé, que ouvia muita música no alto-falante da cidade, especialmente Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Ray Charles, e que demonstrava interesse pelo mundo das letras, da filosofia e das artes desde cedo. Depois, com as vitrolas, foi tendo contato com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Beatles, Bob Dylan entre outros. Aos 18 anos foi viver em um mosteiro de Frades Capuchinhos, na serra de Guaramiranga, no Ceará. Lia autores clássicos – tinha verdadeiro apreço pela literatura erudita – e falava diversos idiomas. Demonstrava especial interesse pelo Latim. Viveu três anos no mosteiro, entre os anos de 1964 e 1966.

Eu passei minha infância em Sobral e posso dizer que minha vida lá foi a base pra tudo. Foi lá que eu vi a arte das igrejas, os mestres, as bandas de músicas. Todas essas coisas que foram significativas na minha infância, durante o período dos meus estudos, que foi a coisa mais importante que me aconteceu. (BELCHIOR. Entrevista para O Povo, *Vida & Arte*, 2007 *apud* O Povo, 2017)

Antes de ser ordenado frei, prestou vestibular para Medicina em Fortaleza e foi aprovado em primeiro lugar na Universidade Federal do Ceará, deixando o mosteiro. Entre março de 1969 e fevereiro de 1970, concomitante com seus estudos na Faculdade, lecionava Biologia no Colégio Santo Inácio. Sobre ter sido dispensado da função, disse

³ Foram nove filhos do primeiro casamento do pai de Belchior e quatorze do segundo, mas essa conta não é totalmente confiável, já que “algumas das crianças não vingaram” (MEDEIROS, 2020, p. 24).

em entrevista: “Despedido do emprego de professor num colégio de jesuítas da cidade, aprendi, de uma vez por todas, a conhecer o meu lugar: não era para um inimigo da sociedade como eu andar na Companhia de Jesus.” (BELCHIOR, 2002 *apud* MEDEIROS, 2020, p. 34). Belchior abandonou o curso de Medicina perto de sua conclusão.

Eu decidi de repente e de um dia para o outro fui embora, sem documentos da escola e sem dinheiro. As coisas foram bastante complicadas e difíceis porque além de não conhecer ninguém, eu tava com o orgulho do pobre: 'Se é pra vencer, vou vencer de qualquer jeito'. (BELCHIOR. Entrevista para O Povo, 2004 *apud* O Povo, 2017)

Além de amante da literatura, Belchior dedicava-se também à filosofia, à pintura, à caricatura, à caligrafia e desenhava retratos, capas e encartes de seus discos. Pintou 31 retratos e musicou 31 poemas de Carlos Drummond de Andrade no Projeto “As Várias Caras de Drummond”, composto por um livro e dois CDs e lançado em 2004. No Projeto constam obras conhecidas, como “Sentimental” e “No Banco de Jardim”, e outras menos conhecidas, como “Liquidação” e “Lanterna Mágica”. Outro poeta musicado por Belchior foi Cruz e Sousa. No Projeto “Belchior canta Cruz e Sousa” (2021), o cantor interpreta os poemas “Abrigo Celeste”, “Vida Obscura”, “Supremo Verbo”, entre outros.

Como conhecia profundamente o Latim, estava traduzindo para o português e criando uma iconografia da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, com mais de três mil imagens, quando faleceu em 2017. Belchior almejava tornar a obra dantesca acessível ao grande público, tamanha sua admiração pelo poeta italiano que viveu no século XIV. “Dante foi, sem dúvida, a influência filosófica, comportamental e artística mais importante na obra de Belchior.” (MENEZES, 2017).

Artista multifacetado, ainda assim alguns não sabem seu nome, mas geralmente o reconhecem quando ouvem sua música e o identificam como “aquele rapaz latino-americano sem dinheiro no banco” ou “aquele que tem medo de avião” ou ainda como “aquele que canta com voz de taquara rachada”. Contudo, certamente Belchior era bem mais que isso.

O jornalista Jotabê Medeiros estava escrevendo a biografia de Belchior quando ele faleceu. Não teve contato com o poeta, mas, após entrevistar amigos, parceiros musicais, empresários, produtores, colegas do mosteiro, familiares e até o analista imortalizado na canção “Divina Comédia Humana”, conseguiu descrevê-lo de uma forma bastante objetiva: “Um erudito de disciplina monástica. Um hippie vivendo num prédio

em construção. Um poeta fã de João Cabral de Melo Neto e Bob Dylan. Um músico experimental. Um pintor de retratos. Um popstar.” (MEDEIROS, 2020, contracapa).

Entre os anos de 1965 a 1970, Belchior participou de vários festivais de música no Nordeste. Em plena ditadura militar, em 1971, mudou-se para o Rio de Janeiro. Recebeu o primeiro lugar do IV Festival Universitário de MPB da TV Tupi com a música “Na hora do Almoço”. Belchior chegou em São Paulo em 1972. Elis Regina gravou “Mucuripe”, parceria de Belchior e Fagner, o que o impulsionou a gravar, em 1974, seu primeiro álbum, *Mote & Glosa*. Marcus Vinícius Andrade, um de seus parceiros musicais, em entrevista a Medeiros, disse: “Belchior tinha algumas ideias ousadas no campo das letras, o que decorria de sua formação literária. Ele sempre foi um grande leitor de poesia.” (MEDEIROS, 2020, p. 58). De acordo com Medeiros: “Belchior juntava a sua origem com a iniciação ao latim, os arcaísmos da origem com a projeção da alma poética.” (MEDEIROS, 2020, p. 59). O compositor Graccho Braz Peixoto, que por sugestão de Belchior assinou suas quatorze parcerias como “Gracco”, também relata: “Aquele disco nos sugou. No meu caso, me mostrou a importância que a dimensão literária pode desempenhar numa canção, esse artefato que pode ser tão engenhoso.” (MEDEIROS, 2020, p. 78).

Depois do sucesso de “Mucuripe”, Elis Regina gravou e apresentou “Como Nossos Pais” e “Velha Roupas Coloridas” em seu show “Falso Brilhante”, em 1975, o que proporcionou a consolidação da carreira do poeta, popularizando e immortalizando suas canções. Em 1976, Belchior lançou seu segundo álbum, *Alucinação*, que vendeu 30 mil cópias em apenas um mês.

Trata-se de uma obra-prima, e a maneira com que Belchior executa seus clássicos – especialmente em oposição a como outros artistas os executaram – parece ressaltar algo de profético, de poético, de mais profundo do que uma mera letra de música nos versos de *Alucinação*. (PAIVA, 2017)

Segundo o crítico musical Almeida Filho, *Alucinação* é considerado o melhor álbum do poeta: “A produção de Mazzola coloca a voz personalíssima do sobralense no lugar certo, valorizando suas qualidades trovadorescas com os arranjos que trazem um pique de folk-rock, algo como uma versão brasileira de Bob Dylan.” (ALMEIDA FILHO, 2017). De acordo com Medeiros, o álbum *Alucinação*

transformou Belchior num ídolo universitário intermediário – não tão cheio de grife quanto Chico Buarque, oriundo de família “distinta” nem tão ousado do ponto de vista comportamental quanto Caetano, liderança coletiva, mas completamente acessível, e quase um paradoxo: popular e refinado, compreensível o tempo todo e subcutâneo em suas motivações filosóficas e existenciais. (MEDEIROS, 2020, p. 92)

O pensamento do escritor e músico Vitor Paiva se coaduna com o de Almeida Filho e Medeiros: “Belchior canta como um filósofo, um louco, um professor e, na mesma medida, é somente um cantor, quase tímido, vindo do interior.” (PAIVA, 2017). De acordo com Medeiros, Belchior “escrevia epopeias, poemas épicos com uma métrica completamente particular, impossível de assoviar. No entanto, esse *background* garantia sua originalidade, o que o distinguiria dos demais” (MEDEIROS, 2020, p. 33).

O canto inconfundível e as composições de Belchior o tornaram um artista realmente original. Belchior foi um poeta, um filósofo, um compositor, um orador, um artista popular e refinado, ao mesmo tempo. Um verdadeiro trovador cearense universal. Belchior gravou quinze álbuns entre os anos de 1974 e 1999, trinta coletâneas e fez diversas participações em discos coletivos e em álbuns de outros intérpretes. Dez anos antes de falecer, afastou-se das mídias e quase não se tinha notícias do poeta. De acordo com Paiva: “Simplesmente manteve-se coerente com suas próprias palavras, desde sempre e até o fim: desinteressado por qualquer fantasia, pelo algo mais, amar e mudar as coisas lhe interessava mais.” (PAIVA, 2017). Seu afastamento parecia estar perfeitamente em harmonia com o que cantava em “Comentário a respeito de John”⁴, canção de 1979: “Saia do meu caminho / Eu prefiro andar sozinho / Deixem que eu decida a minha vida...”.

⁴ Essa canção foi escrita um ano antes do assassinato de John Lennon como um apoio à decisão do músico em deixar os Beatles e seguir na carreira solo. A banda inglesa se separou em 1970, mas esse assunto nunca deixou de ser polêmico.

2 A ESTÉTICA DA POESIA E DO CANTO DE BELCHIOR

*O canto é que faz cantar
Cresce e aparece em minha vida, e eu me renovo
No canto, o pio do povo. Pio, é preciso piar
(Belchior).*

Termo cunhado pelo Professor Santiago, “estatuto poético da letra de música” diz respeito à hipótese de que há sempre um juízo de valor embutido no conceito de poesia. “Quando se diz que o texto de uma canção não é um poema, está-se, na verdade, afirmando que existe uma superioridade estética deste último sobre aquele.” (SANTIAGO, 2017).

Diversos foram os autores⁵ que já se debruçaram sobre as diferenças e semelhanças entre poesia e letra de música. Ainda assim, a pesquisa parece não se esgotar, pois este tema é sempre desafiador. Como muitas letras de músicas não são consideradas poesia (nem por especialistas nem pelo público em geral), explorar esse tema contribui para o maior entendimento sobre os processos composicionais que levam uma letra de música atingir o *status* de poesia. Dessa forma, como algumas letras de músicas possuem uma estética poética (e, por isso, já são consideradas pelo cânone verdadeiras poesias), nesta monografia será adotada a máxima de que letra de música é uma forma de poesia e a prática da intertextualidade nas canções líricas de Belchior vêm comprovar que não há uma definição estática dos conceitos dentro da Música Popular Brasileira.

As produções textuais do músico, linguista e docente da Universidade de São Paulo (USP), Luiz Tatit, têm contribuído para a pesquisa sobre a expressão estética da Música Popular Brasileira desde a década de 1970. O linguista trata a canção como uma forma artística única. Para ele, a canção não pode ser considerada apenas uma junção de poesia e música, mas sim algo único, um gênero novo. Entretanto, Tatit defende que a canção possui uma ligação entre duas semioses⁶: a letra e a melodia. Em seus estudos, Tatit propõe uma análise do texto cancional segundo essa sua natureza híbrida, onde se relacionam as componentes linguísticas (letra da canção) e uma musical (melodia). Seu método permite que se acompanhe “a complexidade e sofisticação de suas análises sobre

⁵ Para esta monografia foram consultados Nelson Barros da Costa, Sérgio Molina, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Alfredo Bosi, Augusto de Campos, Octavio Paz, entre outros.

⁶ Semiose: Termo introduzido por Charles Sanders Peirce para designar o processo de significação, a produção de significados.

a interação entre articulação linguística e entoação musical, ou seja, sobre a essência da canção” (TREECE, 2004, p. 12). E é essa substância que se pretende investigar nas canções líricas de Belchior.

Tatit utiliza o termo “cancionista” para se referir aos compositores, cantores, arranjadores e explica que ele se assemelharia a um malabarista, pois atua equilibrando “a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 1996, p. 9). O pesquisador explica que o cancionista trabalha sem esforço, apenas com “habilidade, manha e improviso”. “Apenas malabarismo”, ele diz (TATIT, 1996, p. 9). O linguista destaca que a dicção do cancionista está ligada a um modo de dizer, de cantar, de musicar, de gravar e de compor. Segundo Tatit, o maior recurso do cancionista “é o processo entoativo que estende a fala ao canto” (TATIT, 1996, p. 9). Dessa forma, defende que toda e qualquer canção popular tem origem na fala, havendo sempre uma tensão entre a voz que fala (interessada pelo que é dito) e a voz que canta (interessada pela maneira de dizer): “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.” (TATIT, 1996, p. 9).

Nos estudos sobre as canções de Belchior, essa relação entre a voz que fala e a voz que canta assume-se evidente, uma vez que ele é um cantautor, um cancionista que se posiciona através de sua dicção, equilibrando texto e melodia, em composições cantadas, em sua grande maioria, na primeira pessoa do singular. “Quando se expressa em primeira pessoa (eu), e convoca automaticamente a segunda (tu), o enunciador simula sua participação direta no texto, subjetivando-o, ou seja, estreitando as relações entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado.” (BENVENISTE, 1976, p. 282 *apud* TATIT, 2014, p. 35). E assim faz Belchior em suas canções.

Ao conceber uma letra, o compositor não apenas propõe um conteúdo, mas também as unidades entoativas (modos de dizer) que figurativizam a melodia e lhe atribuem um valor oral. São essas entoações que fazem do intérprete o foco de toda canção. Além das marcas enunciativas da letra, que muitas vezes já definem um “eu” lírico, as modulações da voz completam para o ouvinte a sensação de que os sentimentos descritos nos versos são vivenciados aqui e agora pelo cantor. (TATIT, 2014, p. 33)

Portanto, de acordo com Tatit, “a presença da fala repercute na letra da canção” (TATIT, 2003, p. 9). Imperativos, vocativos, pronomes demonstrativos, advérbios de

tempo e outros elementos comuns da fala cotidiana são recursos que “contribuem para a construção do gesto oral do cancionista” (TATIT, 2003, p. 9).

O linguista defende que “compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido” (TATIT, 1996, p. 11). A hipótese de Tatit é de que o cancionista é uma espécie de malabarista:

O cancionista mais parece um malabarista (...) cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (TATIT, 1996, p. 9)

Augusto de Campos, poeticamente, também reflete sobre as letras de músicas, diferenciando as palavras escritas, faladas e cantadas (a palavra-canto) no poema-prefácio “Como é Torquato”⁷:

(...) estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo ‘nenhuma dor’ (é preciso reouvir)⁸
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o mood mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa.
(CAMPOS, 2012, p. 309)

Contudo, o poeta não restringe sua análise às relações entre texto poético e música, ele utiliza elementos musicais, “como as propriedades do som (e da música) para amparar suas especulações, convocando a altura, a intensidade, a duração, a posição da palavra no espaço musical, a voz (timbre) e o *mood* (textura)” (MOLINA, 2016, p. 85). Molina parece se basear na metáfora do “malabarista” de Tatit, quando defende que o tal “mistério nas letras de música” sobre o qual falava Campos, “se deve às habilidades do cancionista na arte do enlace” (MOLINA, 2016, p. 85), uma vez que não há como

⁷ Na segunda edição do livro *Os Últimos Dias de Paupéria*, de Torquato Neto (1982).

⁸ Música de Caetano Veloso e Torquato Neto, de 1967.

dissociá-lo das “outras (imprescindíveis) operações musicais que envolvem esse contexto” (MOLINA, 2016, p. 85).

O ensaísta Octavio Paz também pesquisa as relações entre som e palavra a partir da poesia. Em *O Arco e a Lira*, destaca que ao longo da história “a poesia se perde como palavra, dissolvida no som (...) poesia nos entra pelos olhos, não pelas orelhas (...) lemos para nós mesmos, em silêncio” (PAZ, 2012, p. 284). Por outro lado, Molina acredita que “a canção entra pelos ouvidos, canção é antes de tudo som - um som especial no qual a tipologia e as inflexões da voz são especialmente fundamentais para sua particularização” (MOLINA, 2016, p. 86):

Música e poesia escrita, ainda que particulares em seus cantos, compartilham cada qual à sua maneira algumas propriedades e atributos em comum, como ritmo e silêncio. Poesia move palavras (ritmo silencioso). A fala, voz com palavras (sons). E fala e canção (música) compartilham o som de uma voz em seu território interdisciplinar. (MOLINA, 2016, p. 87)

Alfredo Bosi, em seu artigo *Frase: música e silêncio*, destaca, entre outros conceitos, que o tom condiciona a produção da melodia. Palavra originária do latim, *tonus* remete à “força com que vibram as cordas vocálicas”. O verbo *tonare* significa “soltar a voz como o troar do travão”. Dessa forma, o autor defende que “o tom é a maneira com que se porta o sopro (pneuma: ar: espírito), manifestação autêntica da vontade” (BOSI, 2006, p. 95), apresentando uma citação de Rousseau para confirmar que “as palavras podem enganar, o tom não” (BOSI, 2006, p. 95):

A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime as queixas, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Todos os signos vocais das paixões estão a seu cargo. Ela imita os acentos das línguas e os torneios que, em cada idioma, são afetados por certos movimentos da alma: não imita somente, fala. E a sua linguagem inarticulada, mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia do que a própria palavra. (ROUSSEAU, 1981 *apud* BOSI, 2006, p. 95)

Como defende Tatit: “A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista.” (TATIT, 1996, p. 11). E parece que Belchior possuía esse tesouro. Ele sabia o que estava fazendo, como se pode observar quando fala as palavras “do tamborim”, “do ganzá” e “humilhados” nos versos da canção de 1984, “Onde jazz meu coração”. Ele declama essas palavras em meio à canção, caracterizando um estilo, uma estética do seu cantar. Essa estética vem de um de seus maiores ídolos, Bob Dylan, cantor norte-americano que ora canta, ora fala em suas canções. Ambos compõem e cantam de forma

semelhante: em suas canções, frequentemente o canto alterna entre a voz falada e a voz melódica.⁹

Como um trovador, Belchior faz isso conscientemente; ele usa a voz, a dicção do cancionista que é, ora para falar, ora para cantar. Ele alterna entre as notas melódicas e a entonação falada. Quando pretende seguir a melodia da canção, sua voz cumpre o papel melódico de um instrumento (como uma flauta ou o piano fariam, por exemplo). Quando decide fazer um questionamento, um alerta ou um destaque, Belchior utiliza a fala com uma entonação poética, ou seja, ele interpreta poeticamente parte da música, “fugindo” da linha melódica. Belchior usa a voz declamada, como se estivesse lendo, interpretando um poema, abrindo mão de uma forma de cantar mais precisa melodicamente. Em resumo, ora ele trabalha com uma impressão melódica, ora trabalha com uma impressão poética, o que amplia sua liberdade composicional.

A canção “Apenas um rapaz latino-americano” é um exemplo dessa estética do poeta. Apesar da música ter uma melodia, há versos que são entoados como na voz falada, sem a precisão melódica do uso da voz como um instrumento musical. Do início da canção até o verso: “Mas trago de cabeça uma canção do rádio”, o que se ouve são versos cantados – há melodia. Os versos que se seguem são falados¹⁰: “Em que um antigo compositor baiano me dizia / Tudo é divino” e antes de concluir o pensamento, o cantautor volta para melodia com o fechamento no verso cantado: “Tudo é maravilhoso...”.

O mesmo acontece em diferentes partes da canção. Belchior canta: “E não tenho um amigo sequer / Que ainda acredite nisso não” e na sequência destaca um pequeno verso, declamando¹¹: “Tudo muda” e então retoma a melodia: “E com toda razão...”.

Como dito anteriormente, essa estética da obra de Belchior é “herança” de Dylan, sobretudo no que diz respeito à sua forma de cantar. Na canção “Hurricane” (de 1976, mesmo ano de “Apenas um rapaz latino-americano”), o cantor declama¹² os primeiros quatro versos fazendo com a voz uma intenção semelhante aos *bends*¹³ de guitarra: “Pistol

⁹ Voz melódica é aquela que expressa notas musicais bem definidas no sistema de notação musical do Ocidente.

¹⁰ Na minutagem 0’45”: https://youtu.be/p_xDKUQJlfM

¹¹ Na minutagem 1’24”: https://youtu.be/p_xDKUQJlfM

¹² Na minutagem 0’16”: https://www.youtube.com/watch?v=bpZvg_FjL3Q

¹³ Técnica utilizada principalmente na guitarra quando se estica uma corda ao tocá-la alterando sua afinação.

shots ring out in the barroom night / Enter Patty Valentine from the upper hall / She sees a bartender in a pool of blood / Cries out my God, they killed them all”¹⁴. Depois canta um refrão mais melódico do que a primeira parte: “Here comes the story of the Hurricane / The man the authorities came to blame”¹⁵. E então retorna para a fala¹⁶: “For somethin' that he never done”¹⁷.

Em ambas as canções, a melodia possui um tempo bem definido para cada nota e quando Bob Dylan ou Belchior “fogem” dessa métrica, eles optam por utilizar a voz falada como ferramenta para transmitir uma impressão, como fica evidente em outro trecho de “Apenas um rapaz latino-americano”, onde Belchior inicia cantando: “Mas sei que tudo é proibido”, passa à fala¹⁸, uma espécie de destaque ao que se quer transmitir: “Aliás, eu queria dizer / Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema” e na sequência volta cantando: “Quando ninguém nos vê...”.

Em sua estética literomusical, ele “foge” da métrica e abre para uma possibilidade de a poesia ser declamada dentro da canção. Isso fica claro quando se observa que os instrumentos não saem da lógica harmônica e rítmica, diferentemente da voz, que passa do canto à declamação.

Tanto Dylan quanto Belchior alternam as falas e as melodias dentro da canção. Depende do que se deseja ser transmitido e onde, com qual entonação. Isso faz parte da estética do artista. Entretanto, nada é estanque no processo composicional e interpretativo da canção. Na mesma “Apenas um rapaz latino-americano” observam-se partes híbridas, misturadas, onde a passagem é sutil¹⁹: “Mas se depois de cantar / Você ainda quiser me atirar / Mate-me logo à tarde, às três / Que à noite tenho um compromisso e não posso faltar / Por causa de vocês”. Nesses versos, Belchior alterna a tonação das notas melódicas propiciando uma estética menos musical e mais poética aos versos. Ele alterna

¹⁴ “Tiros de revólver ressoam na noite dentro do bar / Entra Patty Valentine vinda do salão superior / Ela vê o garçom numa poça de sangue / Solta um grito meu Deus, mataram todos eles!”.

¹⁵ “Aí vem a história do Furacão / O homem que as autoridades acabaram culpando”.

¹⁶ Na minutagem 0’39”: https://www.youtube.com/watch?v=bpZvg_FjL3Q

¹⁷ “Por algo que ele nunca fez”.

¹⁸ Na minutagem 1’49”: https://youtu.be/p_xDKUQJlfM

¹⁹ Na minutagem 3’07”: https://youtu.be/p_xDKUQJlfM

conscientemente entre esses dois padrões. E isso acontece em diversas canções de sua obra, ora de forma evidente, ora discretamente.

Ouvidos menos treinados musicalmente podem pensar que o poeta desafina, mas não é isso o que acontece. Em sua estética musical, Belchior demonstra consciência melódica ao eleger trechos para imprimir uma intenção mais poética e outros mais melódicos. A voz falada dentro da música imprime essa característica poética em sua forma declamada e prescinde de afinação melódica em todos os trechos. No final da canção, a repetição da palavra “Nada” não têm melodia e é intercalada aos versos cantados, comprovando que os dois padrões podem caminhar juntos²⁰: “Mas sei que nada é divino / Nada, nada é maravilhoso / Nada, nada é secreto/ Nada, nada é misterioso”.

Pesquisando a produção literomusical de Belchior e identificando a palavra cantada que está presente em sua obra (além da intertextualidade, como será visto nos capítulos subsequentes) fica evidente que dentro do “estatuto poético da letra de música” (SANTIAGO, 2017), pode-se dizer que o cantautor compõe poeticamente. Os textos poéticos de Belchior, independentemente de lidos ou cantados, tornaram-se letras de canções que se immortalizaram por meio de gravações que unem poesia e música, como se pode observar nos versos da canção “Onde jazz meu coração”, em epígrafe.

Dessa forma, é certo que não há um escalonamento, não há uma hierarquia dentro do “estatuto poético da letra de música”. Como ressaltou Campos, “a palavra-canto é outra coisa” (CAMPOS, 2012, p. 309), ela ultrapassa a palavra falada e a palavra escrita. O que existe, portanto, é “uma poética dos textos em movimento”(SAMOYAULT, 2008, p. 11), as mais simples palavras – faladas ou escritas – podendo se transformar naquilo que Augusto de Campos descreveu como “visceral” quando cantadas (CAMPOS, 2012, p. 309).

²⁰ Na minutagem 3’51”: https://youtu.be/p_xDKUQJlfM

3 A TRAMA INTERTEXTUAL NAS CANÇÕES DE BELCHIOR

*O viver é de improviso
Faz sua própria lei...
Mas navegar é preciso:
Vou mandar-te um lay-lady-lay
(Belchior).*

Belchior, na letra da canção “Vício Elegante”, de 1996, em epígrafe neste capítulo, cita versos de uma canção de Bob Dylan e de um poema de Fernando Pessoa e faz uma referência a versos de Charles Baudelaire. Esse é apenas um exemplo do que se entende sobre o conceito de intertextualidade. O poeta dialoga com as práticas discursivas literária e literomusical. De acordo com Carlos, “a presença de Fernando Pessoa é constante na carreira musical de Belchior. Isso pode ser observado tanto nas letras de suas canções quanto nas entrevistas que concede” (CARLOS, 2007, p. 151). Por exemplo, o poeta português é referido na canção “Todo sujo de batom”, quando Belchior alude ao poema “Entre o sono e sonho” e na canção “Balada do amor perverso”, quando alude ao poema “Autopsicografia”. O poeta francês Mallarmé, no século XIX, já refletia sobre essa questão: “Mais ou menos todos os livros contêm a fusão de alguma repetição esperada.” (MALLARMÉ *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 13).

Precursor nos estudos sobre a intertextualidade, o filósofo russo Mikhail Bakhtin não utilizou esse termo para definir a relação entre os textos. Para ele, o autor de um texto não é aquele que manipula o texto, mas sim aquele que avalia e incorpora outros pontos de vista ao seu próprio texto, firmando, assim, uma relação dialógica. Ou seja, o filósofo considera o diálogo entre os textos algo de extrema importância: “Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo.” (BAKHTIN, 2006, p. 191). E é a partir do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin, que Julia Kristeva amplia o estudo sobre a intertextualidade, cunhando o conceito:

Todo texto é construído como um mosaico de citações; todo texto é a absorção e transformação de um outro. A noção de intertextualidade substitui aquela de intersubjetividade, e a linguagem poética é lida pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1984, p. 66)

Kristeva destaca que a intertextualidade não se resume ao diálogo entre textos, mas também à inserção ao contexto histórico. Para a crítica literária, ler um texto não é apenas ler palavras, mas ler a sociedade na qual o texto está inserido:

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração da complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. (SAMOYAUULT, 2008, p. 21-22)

O crítico literário francês Gérard Genette também se dedicou ao estudo das relações entre textos. Com a mesma concepção de Kristeva, o autor define a intertextualidade como a presença de um texto em um outro, cuja forma mais tradicional e explícita é a da citação. Em seu trabalho *Palimpsestes* (1982), propõe uma classificação mais específica para as possibilidades de diálogos entre os textos. Trata-se da transtextualidade: “Tudo o que o coloca (o texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.” (GENETTE, 2010, p. 17).

Analisar o conceito de intertextualidade envolve, portanto, uma profunda reflexão sobre a memória da literatura. É essa ideia que a crítica literária Tiphaine Samoyault defende exaustivamente em seu livro *Intertextualidade*. A autora propõe o conceito de intertexto ligado ao de memória, funcionando como repertório literário, ou seja, uma memória literária. Para a autora, “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi” (SAMOYAUULT, 2008, p. 47).

Samoyault identifica que, embora seja um fenômeno comum a todos os textos, é impossível identificar as relações que os textos estabelecem entre si. Sendo ou não da mesma natureza, nascendo uns dos outros, “a retomada de um texto”, segundo a autora, pode ser “aleatória, consentida, uma vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária” (SAMOYAUULT, 2008, p. 10). E assim, dá a oportunidade ao leitor de recordar textos já lidos, presentes em sua bagagem cultural e não só captar os sentidos inseridos pelo autor como criar novos. Se o leitor reconhecer as referências, citações e as alusões inseridas nos textos, automaticamente conseguirá relacioná-las a eles. Para a autora, portanto, os intertextos formam a memória da literatura.

As conhecidas práticas de intertextualidade, como a citação, a alusão, a referência, o pastiche, a paródia, o plágio, a autocitação e a autodiscursividade são repletas de significados e possuem, cada qual, seu papel no mundo literário. A citação é facilmente identificável pelo uso de marcas tipográficas, como as aspas ou o itálico, o que permite que o “fragmento emprestado” (SAMOYAUULT, 2008, p. 49) fique visível. Essa prática confirma que houve, por parte do autor, um trabalho anterior na concepção daquele texto.

A referência é mais sutil que a citação, pois não expõe o texto citado, apenas remete a ele através de um título, um nome de um autor, de um personagem, uma situação ou cena específica de um texto anterior. Assim como a citação, a alusão também pode remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade, no entanto, ela é mais subjetiva: “A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 51). O plágio é a retomada literal de outro texto, mas diferente da citação, não é marcado tipograficamente, tornando-se impossível identificar a heterogeneidade. A paródia e o pastiche são uma transformação (paródia) ou uma imitação (pastiche) do texto anterior que o hipertexto evoca sem citá-lo nominalmente, mas tornando-o reconhecível, uma vez que há ali uma homogeneidade. Carlos destaca que a autotextualidade (ou autorreferenciação ou autocitação) é a “utilização de trechos de canções de sua autoria rearticulados em uma nova canção” (CARLOS, 2007, p. 246), ou seja, uma atividade dialógica com sua própria obra. Já a autodiscursividade refere-se ao próprio estilo de compor e de interpretar do compositor e à sua própria prática discursiva.

No entanto, segundo Samoyault, o conceito de intertextualidade, por ser carregado de sentidos diferentes, tornou-se ambíguo no universo das letras e abriu espaço para se trabalhar com termos mais metafóricos, que demonstram a presença de um texto em outro, mas de uma forma menos técnica. Por exemplo, termos como “tessitura”, “biblioteca”, “entrelaçamento”, “incorporação” e até mesmo “diálogo”, ganharam espaço no universo da literatura. De acordo com a autora, devido à sua aparente neutralidade, esses termos possuem a vantagem de agrupar várias manifestações literárias. Roland Barthes prioriza a intertextualidade: “O texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação...” (BARTHES, 2004, p. 64). O filósofo defende que todo texto é um tecido novo de citações passadas, fazendo coro à afirmação de Mallarmé de que os livros contêm fusões.

De qualquer forma, sabe-se que a literatura se inscreve não só em uma relação com o mundo, mas também com sua própria história. Portanto, faz-se importante refletir sobre a prática da intertextualidade em torno da ideia de memória, pois como defende Samoyault, a intertextualidade seria “a memória que a literatura tem de si mesma” (SAMOYAUULT, 2008, p. 10).

Dessa forma, observando a intertextualidade como “uma poética dos textos em movimento” (SAMOYAUULT, 2008, p. 10), pode-se dizer que Belchior produzia suas canções relacionando-as a outros textos, outros autores, o que é uma característica da

produção da literatura comparada, que se trata da identificação e análise de intertextos, ou seja, da relação de pelos menos dois textos. No caso desta monografia, trata-se de identificar e analisar as práticas intertextuais presentes nas canções líricas desse compositor que sabia movimentar em seus versos ideias seculares e contemporâneas, fazendo seus textos poéticos dialogarem com as mais diferentes obras e autores.

Cabe destacar que Samoyault não admite que a intertextualidade se limite apenas ao lado da produção; para a autora, a recepção é também um aspecto decisivo, uma vez que é o leitor quem vai ressignificar o texto, acessando “sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (SAMOYULT, 2008, p.91).

Ao ler um texto, o leitor é solicitado pelo intertexto a acessar sua memória literária e fazer escolhas que podem modificar o sentido primeiro do texto. O autor está ciente de que a recepção do texto é diferente para cada leitor. Alguns vão conseguir estabelecer relações a partir das referências ou das alusões. Outros não terão bagagem cultural para isso, o que evidencia que a recepção intertextual é subjetiva e variável, como defende Samoyault: “A memória de cada indivíduo não sendo nem total, nem idêntica àquela trazida pelo texto, a leitura do conjunto dos fenômenos intertextuais – de seus resultados no texto – admite forçosamente a subjetividade.” (SAMOYULT, 2008, p.91-92).

Samoyault destaca que o leitor adota certas estratégias no momento da leitura para poder acessar sua memória literária. De acordo com a autora, um leitor instruído consegue identificar e mobilizar os elementos dispostos no texto para captar a mensagem transmitida pelo autor. O leitor tem à sua disposição marcas como a tipografia (palavras entre aspas ou marcadas em itálico), itens paratextuais (notas de rodapé ou índice de autores citados) e os próprios itens textuais (referências diretas a nomes de autores, personagens, canções, títulos). Entretanto, a autora reforça que quando o texto não é marcado por elementos visíveis, ou seja, quando nenhum elemento é assinalado para o leitor, “a percepção do intertexto revela-se delicada e é preciso aceitar a ideia de que a intertextualidade permanece frequentemente misturada, e mesmo, indescobrível” (SAMOYULT, 2008, p.93).

Dessa forma, a pesquisadora conclui que “a memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor” (SAMOYULT, 2008, p.96) e que, portanto, a memória “orienta o movimento incessante dos textos” (SAMOYULT, 2008, p.96). E a intertextualidade aparece como um jogo complexo e recíproco da escrita e da leitura, duas atividades que se complementam e que constituem o espaço literário. Samoyault defende que “toda literatura é intertextual (...), mas certos textos são mais intertextuais que outros”

(SAMOYAUULT, 2008, p.125); e isso acontece porque a memória da literatura se dá em três níveis: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor.

E esse jogo da intertextualidade também está presente na obra do Belchior, ora bastante explícito, ora mais alusivo. Das citações à autocitação, o que se observa em suas canções é a “poética dos textos em movimento” (SAMOYAUULT, 2008, p.11). Ao ouvir uma canção repleta de referências, nem sempre o leitor-ouvinte perceberá que ali há elementos que seriam melhor compreendidos se já fizessem parte da sua memória literária. Nesse caso, eles seriam facilmente acessados. Alguns não possuem tal bagagem, então, podem deixar de compreender a referência. Entretanto, como dito na Introdução, Belchior fazia questão de marcar tipograficamente nos encartes de seus álbuns, cada uma de suas práticas intertextuais, fossem elas citações, referências ou até mesmo alusões, para que a informação chegasse a todos os leitores-ouvintes, independentemente de sua bagagem cultural.

4 A CANÇÃO DE BELCHIOR COMO PRÁTICA DISCURSIVA

*E a minha voz, rara taquara rachada
Vem soul blues, do pó da estrada
E canta o que a vida convém
(Belchior).*

Bob Dylan foi um dos maiores ídolos de Belchior. Funcionavam como um espelho: A forma de cantar, as temáticas das letras, os nomes de álbuns, a postura de resistência frente às adversidades, a luta pela justiça social, o afastamento da mídia e muitas outras similaridades aproximavam os compositores. Tanto que muitos o consideram o “Dylan brasileiro”, por conta da união do lirismo de suas composições com a fusão do folk, country, rock e baião. “Das letras longas e livres de rimas às reflexões, imagens, provocações, sentidos múltiplos na prosa poética e prenhe de referências... Tudo a palo seco no projeto da canção popular.” (MOURA, 2016). É dessa forma que o crítico musical Dalwton Moura resume a obra de Belchior.

Belchior e Bob Dylan se encontraram pessoalmente em dois shows: um em 1990 e outro em 2008. Como consta em sua biografia, Gilberto Gil assim os apresentou no camarim do festival *Hollywood Rock* de 1990, em São Paulo: “Bob, esse é Belchior, o Bob Dylan brasileiro”. O cantor respondeu: “Dylan brasileiro? É mais provável que eu seja você na América”. E perguntou: “Quero ouvir seu álbum. Você trouxe um?”. E não, Belchior, não tinha levado, o que teria gerado uma espécie de frustração que “o assaltou por muitos anos devido ao que julgou displicência sua” (MEDEIROS, 2020, p. 145).

Na ocasião do aniversário de 70 anos do poeta, Moura escreveu o artigo “Viver é melhor que sonhar”, no qual conta que teve a oportunidade de encontrar Belchior no show da turnê *Modern Times*, de Bob Dylan, em São Paulo, em 2008. Foi essa a segunda vez que Belchior esteve frente a frente com seu ídolo. Moura perguntou: “Trouxe seus discos para entregar a ele?”. E não, assim como no primeiro encontro, Belchior não tinha levado seu álbum, mas dessa vez levou seus trabalhos de caligrafia para presentear seu ídolo. Belchior é “em uma palavra, o cantautor. Aquele que, no desafio e na magia de compor, cantar e contar a própria obra, transmite sua mensagem como nenhum outro” (MOURA, 2016). Espera-se que, a esta altura, Dylan já tenha descoberto isso sobre seu “duplo” brasileiro.

Este capítulo se destina, justamente, a identificar as marcas intertextuais da prática discursiva literomusical do “Dylan brasileiro”. Seus álbuns não possuem uma musicalidade complexa, o que se apresentam são canções compostas por poesias

profundas (com temáticas contemporâneas, líricas e engajamento sócio-político-filosófico), referências literárias sofisticadas e uma voz bastante característica, “tornando todo o instrumental que o acompanha um mero coadjuvante, assim direcionando todos os holofotes à voz anasalada, meio rouca do compositor, e à poesia de suas composições” (VILARNOVO, 2020).

Sua voz com timbragem meio rouca, nordestina, soa de forma exótica para os padrões estéticos das décadas de 1960 e 1970. Ao lado de Fagner, de voz rasgada, quase agressiva, de um sobrevivente em meio ao campo de batalha da indústria fonográfica e ao lado de Ednardo que interpreta a cultura em sonoras melodias, Belchior se destaca entre os artistas da década de 1970 por sua habilidade com as palavras. O trovador do Pessoal do Ceará²¹! (ROGÉRIO, 2016)

Como dito na Introdução, as teses de Mestrado (2007) e Doutorado (2014) de Josely Teixeira Carlos sobre Belchior foram ferramentas de pesquisa importantes para esta monografia. Em seus estudos, a autora identificou as referências e temas presentes na obra do poeta, como os conflitos geracionais e ideológicos (presentes na canção “Como nossos pais”), a relação entre o regional e o nacional no Brasil e as questões migratórias — campo x cidade (presentes em “Apenas um Rapaz Latino-Americano”, “Monólogo das Grandezas do Brasil” e “Tudo outra vez”) e o papel do jovem e do povo brasileiro num cenário mais amplo da América Latina (presente nas canções “A Palo Seco” e “Velha Roupas Coloridas”). Como compôs mais de 300 canções, Belchior pôde transitar entre esses diferentes temas e referenciar diversos poetas, escritores e títulos da literatura universal em suas canções. Além de temas políticos, o poeta também escreveu outros mais filosóficos (como em “Divina Comédia Humana”) e outros que envolvem a relação do homem com a religião (como em “Coração selvagem”, “Conheço o meu lugar”, “Antes do Fim”) e com a ciência (como em “Fotografia 3x4”).

De acordo com Carlos, que se baseia na análise do discurso da escola francesa, “o discurso não pode ser definido como um conjunto de textos, mas como uma prática discursiva” (MAINGUENEAU, 2005 *apud* CARLOS, 2007, p. 62). Segundo a autora, trata-se de “apreender uma formação discursiva como inseparável das comunidades

²¹ “Pessoal do Ceará” foi a alcunha pela qual ficou conhecida a geração de Belchior: Uma geração de artistas cearenses que, a partir da década de 70, começou a abrilhantar o cenário da MPB. “Pessoal do Ceará” é também o complemento do título do álbum Ednardo e o Pessoal do Ceará, de 1972. O álbum foi lançado por Ednardo, Rodger Rogério e Têti. Depois deles, outros cearenses lançaram seus álbuns: Fagner com o seu Manera Fru Fru, manera, em 1973, Chão Sagrado, de Rodger Rogério e Têti, em 1973, Romance do pavão misterioso, de Ednardo, em 1974 e o clássico A palo seco, de Belchior, em 1974. Esses álbuns “marcam a abertura de uma sequência de lançamentos que só vai perder sua força no início dos anos 80, com a emergência do chamado rock brasileiro” (COSTA, 2001, p. 3).

discursivas que a produzem, de seu modo de emergência e difusão” (MAINGUENEAU, 2005, p. 141 *apud* CARLOS, 2007, p. 62). Assim, compreende-se que o discurso literomusical brasileiro é uma prática discursiva, confirmada por Costa:

Torna-se perfeitamente legítimo o estudo do discurso literomusical, que será considerado resultante da prática de uma comunidade discursiva que põe em funcionamento um complexo processo de produção de sentido que envolve estilos de vida, gestos, rituais de criação, enfim, um modo de ser que a identifica e a diferencia de outras práticas discursivas. (COSTA, 2001, p. 28)

Dessa forma, identifica-se na canção de Belchior uma prática discursiva repleta de diálogos, releituras, sugestões, questionamentos sobre a inércia da juventude e respostas às demandas e comportamentos de movimentos como o do Tropicalismo, da Jovem Guarda e da Bossa Nova. Em sua composição literomusical, Belchior chama a atenção da juventude para o que estava acontecendo de fato, para os acontecimentos do contexto da década de 1970. Carlos já tinha identificado essa característica na obra do poeta: “A presença de textos alheios nas canções de Belchior, manifesta uma forte necessidade do sujeito discursivo de dialogar com uma tradição imediatamente anterior e ainda presente”. (CARLOS, 2007, p.10).

Assim, para identificar como o poeta dialoga com essa tradição, esta monografia segue o entendimento de Costa de que a Música Popular Brasileira se trata de uma “prática discursiva” (COSTA, 2001, p. 9). O pesquisador se baseia nos conceitos da análise do discurso francês do linguista Dominique Maingueneau, que entende a análise do discurso como

a disciplina que, em vez de proceder a uma análise linguística do texto em si ou a uma análise sociológica ou psicológica de seu ‘contexto’, visa a articular sua enunciação sobre um certo lugar social. (MAINGUENEAU, 1998, p. 13, grifos do autor, *apud* CARLOS, 2007, p. 15)

Portanto, de acordo com Carlos, como Belchior tem seu papel poeticamente definido na comunidade da MPB, neste estudo, seu discurso literomusical será considerado como prática discursiva, “na medida em que resulta da prática de uma comunidade específica” (CARLOS, 2007, p. 11).

Conforme mencionado na Introdução, a hipótese desta pesquisa é a de que é possível encontrar a ocorrência de práticas de intertextualidade em diversas canções do poeta, o que abre os textos para diálogos diretos com outras obras e outros autores da

literatura e da música, de dentro e de fora do território nacional. Carlos também corrobora com essa hipótese e, em suas pesquisas, conclui que:

No que concerne à dimensão verbal, as canções de Belchior representam um verdadeiro ‘caso de amor’ com a palavra. Seus textos reportam-se a obras de poetas e prosadores consagrados nacional e mundialmente, fenômeno conhecido como intertextualidade. (CARLOS, 2007, p. 10)

Em sua prática literomusical, Belchior se apresenta com clareza: "Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Sem dinheiro no banco sem parentes importantes / e vindo do interior" (em “Apenas um Rapaz Latino-Americano”) e revela que não pretende voltar: "Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão" (em “Como nossos pais”). De acordo com o pesquisador Rogério, apesar do poeta construir uma narrativa em primeira pessoa, a voz que canta no poema não é um “eu” individual, mas um "eu" coletivo que “narra os comportamentos, as dores, as trajetórias, a sede de mudanças de toda uma geração, traz denúncias do contexto político que interessa a todos do Ceará, do Brasil, da América Latina e do mundo” (ROGÉRIO, 2016). E essa característica de coletividade pode ser encontrada em diversas composições.

Quando em 1976 Belchior lançou seu segundo álbum de estúdio, *Alucinação*, o Brasil vivia sob uma ditadura militar. Até então, o poeta tinha presenciado o repressivo governo de Emílio Garrastazu Médici após o golpe de 1964. E esse indefensável período da história brasileira também aparece nas canções do álbum. Belchior protesta contra a ditadura, clama pela mudança, compõe usando eufemismos, metáforas, ironia e também esperança, na tentativa de retirar os jovens da inércia. O álbum é um grito de resistência, de realismo. Em entrevista sobre o lançamento do álbum, Belchior situa sua importância não só para ele, mas para toda sua geração:

“Alucinação” foi importantíssimo para mim. Foi meu lançamento como autor, letrista, intérprete. Ele selou a expectativa profunda que se tinha de minha geração, especialmente os cearenses. Ele foi pensado durante dois anos como o diário de uma geração. É uma viagem ao redor do quarto, da alma, do corpo, das perspectivas de cada um. (Jornal O Povo, “Cantando sua vida e a de sua geração”, 30/06/1976 *apud* PIMENTEL, 2006, p. 132)

A prática discursiva de Belchior, portanto, pretende alertar ao interlocutor, revelar o que precisava ser dito, revelar o que ele imaginava que nem todos estavam enxergando, como disse em “Velha roupa colorida”: “Você não sente nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo / Que uma nova mudança em breve vai acontecer / E o que há algum tempo era jovem novo / Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer”.

Percebe-se, portanto, que Belchior aprofunda os temas filosóficos, políticos e sociais de forma lírica, sempre dialogando com o interlocutor afetivo, como por exemplo, o amigo ou a namorada. Em seus textos poéticos, a interlocução é sempre com um ser amoroso com quem ele conversa sobre as questões mais profundas da vida.

E assim foi composto *Alucinação*, álbum com 10 composições que, além de revelar um universo autobiográfico, traz críticas à ditadura, revela o cotidiano e as inquietações da juventude, cobra mudanças no país e apresenta a realidade dos migrantes nordestinos sempre dialogando com esse interlocutor afetivo. O álbum está repleto de referências a cantatores brasileiros, como Gilberto Gil, Raul Seixas e Luiz Gonzaga e à artistas estrangeiros, como a banda inglesa Beatles e o poeta norte-americano Edgar Allan Poe. Essas marcas intertextuais podem ser observadas em cada uma das canções do álbum, como se pode observar em:

“Apenas um rapaz latino-americano” (1976) – Há referências a canções de Caetano Veloso: “Divino, Maravilhoso” e “Ambiente de Festival” (mais conhecida como “É proibido proibir”) e alusão ao poema “Sentimental”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Alguma Poesia* (1930). Belchior também utiliza o recurso da autodiscursividade nessa canção: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano / sem dinheiro no banco, sem parentes importantes / e vindo do interior”. Os versos “Sons, palavras, são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém” fazem uma alusão à *A Escola das facas* (1980), de João Cabral de Melo Neto. Toda a canção é repleta de referências e críticas à ditadura.

“Velha Roupas Coloridas” (1976) – Belchior cita o título da música “She's leaving home” e “Blackbird” dos Beatles, “Assum Preto”, de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira e “Like a Rolling Stone”, do Bob Dylan. Também cita versos do conto “O Corvo”, do poeta Edgar Allan Poe. Música de tom melancólico e profético, também se refere ao cenário político e cultural.

“Como nossos pais” (1976) – Belchior ressignifica o título da canção “As aparências enganam”, de Tunai e Sérgio Natureza, gravada por Elis Regina. Há, também, referência à canção homônima de Lupicínio Rodrigues (1952). Belchior cita o verso, negando-o: “Nossos ídolos ainda são os mesmos / E as aparências / Não enganam não”. E imediatamente faz uma alusão à geração anterior (Tropicália e Bossa Nova): “Você diz que depois deles / Não apareceu mais ninguém”, colocando-se como uma novidade no cenário musical. Há, ainda, alusão ao poema “Confidência de Itabirino”, de Carlos

Drummond de Andrade. Essa canção é repleta de referências à ditadura e às questões sociais e culturais da época.

“Sujeito de Sorte” (1976) – Belchior cita os versos “Ano passado eu morri / mas esse ano eu não morro”, do cordelista paraibano Zé Limeira (década de 1950). Esses versos não estão sinalizados no encarte do álbum nem por aspas nem pelo nome do compositor. De acordo com Carlos, esse tipo de marcação melódica é chamado de “citação textual-melódica” (CARLOS, 2007, p.131). A pesquisadora defende que o trecho é repetido exaustivamente no refrão, “assumindo assim uma exterioridade na canção de Belchior” (CARLOS, 2007, p.132).

“Como o Diabo gosta” (1976) – Canção de estilo cigano, remete ao universo da canção flamenca. Faz alusão às canções tropicalistas, onde a voz que canta no poema adota uma postura livre, despojada e rebelde em relação ao seu tempo histórico: “Não quero regra nem nada / Tudo tá como o diabo gosta, tá / ... / E a única forma que pode ser norma / É nenhuma regra ter / É nunca fazer nada que o mestre mandar / Sempre desobedecer / Nunca reverenciar”.

“Alucinação” (1973) – na primeira faixa do lado B do álbum homônimo (de 1976), Belchior faz uma alusão crítica às canções “O trem das sete”, de Raul Seixas e “Esotérico”, de Gilberto Gil, respondendo: “Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Nem nessas coisas do oriente, romances astrais”. Belchior canta sobre o cotidiano comum e o quanto pode ser doloroso vivê-lo. Ele não está interessado na alienação que o sistema lhe impõe. Ele não se interessa por forças maiores ou divindades: “Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia, nem no algo mais / Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia / Amar e mudar as coisas me interessam mais”. Ele não quer fugir da sua experiência real de vida. Assim, nessa canção, Belchior demonstra todo o seu realismo: “Meu delírio é experiência com coisas reais”. Há também a referência nominal ao título do livro *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess.

“Não leve flores” (1976) – Canção de estilo *country* alude ao estilo de Bob Dylan. Além disso, em seu verso “E não deixei meu cigarro se apagar pela tristeza” inserido em outra de suas canções, “Recitanda”: “Sem deixar o meu cigarro se pagar pela tristeza”, como uma prática intertextual de autorreferenciação.

“A palo seco” (1973) – O título da canção faz alusão direta ao poema homônimo de João Cabral de Melo Neto. De acordo com Pimentel: “Essa canção revela significativamente a proposta estética de Belchior de unir poesia e música.” (PIMENTEL,

2006, p.126). Belchior também utiliza o recurso da autodiscursividade nessa canção: “Tenho 25 anos / de sonho e de sangue / e de América do Sul”.

“Fotografia 3x4” (1976) – *Belchior* cita o título da canção “Légua Tirana”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e cita um verso da canção “Alegria, Alegria”, negando-o e fazendo referência nominal interdiscursiva ao seu autor, Caetano Veloso, uma vez que une o nome ao trecho da música: “Veloso, o sol não é tão bonito / pra quem vem do Norte / e vai viver na rua”. Belchior também faz uma alusão à canção “Divino, Maravilhoso”, de Caetano rechaçando seu otimismo em relação à ideia de que “tudo é divino e maravilhoso”, já que essa não é a realidade da maioria dos migrantes nordestinos. O poeta faz referência ao discurso científico, citando a Lei da Gravidade de Isaac Newton, metaforizando o processo migratório que vai do norte ao sul do Brasil. Ele também ressignifica os versos de “O rio da minha aldeia”, fazendo uma alusão ao poema de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Belchior também se refere aos desaparecidos políticos: “Já faz tempo, eu vi você na rua / Cabelo ao vento, gente jovem reunida/ Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais.”

“Antes do Fim” (1976) – Última faixa do álbum *Alucinação*, apesar do clima alegre da canção, Belchior compõe em tom de despedida, recomendando que os amigos “aprendam o delírio com coisas reais”, concluindo a mensagem transmitida em todas as 10 faixas do álbum. Nessa canção, Belchior utiliza o recurso da autocitação, praticando a intertextualidade com um verso de sua canção “Alucinação”. Ele canta: “E aprendam o delírio com coisas reais”. Em “Alucinação” ele diz: “E meu delírio é a experiência com coisas reais”. Quando Belchior canta: “Viver é que é o grande perigo”, ele faz uma alusão à fala do personagem-narrador Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa: “Viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo.”

Além de *Alucinação*, outro álbum que merece destaque é o *Cancioneiro Geral – Ilustres desconhecidos* (1991), com músicas de Belchior gravadas por cantores pouco conhecidos. A intertextualidade já se dá no título, que é uma referência à coletânea de poesias reunida pelo poeta português Garcia de Resende (1516). O álbum contém duas faixas gravadas em inglês, “Lord Byron Blues” (inédita) e “A juissy kiss” (versão em outra melodia de sua canção “Beijo molhado”).

Além de todas essas obras e autores citados, referenciados e aludidos nas canções mencionadas (além dos que serão vistos no Capítulo 5), Belchior dialoga em outras canções também com obras de: Lévi-Strauss (*Tristes Trópicos*), Leon Tolstói (*Guerra e*

Paz), Federico García Lorca (*Bodas de sangue*), Rubem Fonseca (*Feliz Ano Novo*), George Orwell (*1.9.8.4.*), Manuel Bandeira (“Irene no céu” e “O bicho”), Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Fernando Pessoa, Zé Ramalho, Tom Zé, Elis Regina, Cely Campelo, Lamartine Babo, João Bosco, Aldir Blanc, Paulinho da Viola, Chiquinha Gonzaga, Noel Rosa, entre outros. De acordo com Carlos, “o autor mais referido e aludido por Belchior é o mineiro Carlos Drummond de Andrade” (CARLOS, 2007, p. 152).

Carlos afirma que o fato de Belchior inserir em suas canções as mesmas palavras, versos e títulos de canções de outros compositores nem sempre destacando a intertextualidade (nem na entonação nem no encarte dos álbuns) demonstra “que ele pressupõe do seu leitor-ouvinte o conhecimento acerca dessas obras, que já fazem parte da memória discursiva literomusical” (CARLOS, 2007, p. 157). A autora destaca:

Quanto às funções de todas essas citações, elas não estão aí simplesmente para ornamentar o texto de Belchior e nem para autenticar o efeito de verdade do curso citado. Podemos perceber, aqui, que todas essas fontes e textos-bases apropriados por Belchior não são utilizados como simples modelos. As vozes que dialogam nessas canções relacionam-se por uma harmonia aparente, pois é a tensão, a polêmica e a dissonância que estão instauradas nesse diálogo. Sua presença exige do leitor-ouvinte, para além da mera identificação, a interpretação do texto citado, pois um elemento essencial para que se entenda a significação da citação é verificar que sentido o texto citado adquirirá em um contexto inédito. O leitor precisa ter consciência dos laços e das diferenças entre o texto citado e o citante. (CARLOS, 2007, p. 136)

Cabe ressaltar a questão de composições “aparentemente plagiadas” (CARLOS, 2007, p. 158). De acordo com Carlos, elas podem ser consideradas um tipo de alusão, uma forma implícita de intertextualidade. Ela explica que na alusão, o compositor insere em seu texto um outro discurso bastante conhecido e por isso não precisaria citar o nome do autor nem delimitar tipograficamente a existência das duas fontes enunciativas (a sua e a do outro). “Nesse caso, o autor faz uma espécie de apelo direcionado à memória do leitor, levando-o para um outro texto que trata coisas semelhantes àquelas tratadas no texto que alude.” (CARLOS, 2007, p. 158). A afirmação de Piégay-Gros (1996, p. 53 *apud* CARLOS, 2007, p. 158) de que “a alusão mais eficiente é aquela que coloca em jogo um texto conhecido”, ratifica, então, que “todas as apropriações de textos literomusicais feitas por Belchior são alusões e não mais plágios” (CARLOS, 2007, p. 158).

Por haver o uso de palavras literais de outro texto sem indicação de que isso foi feito, poder-se-ia julgar essa intertextualidade como um tipo de plágio. No entanto, Belchior refere-se a títulos de obras da literatura, enunciadas por natureza destacáveis, pela sua importância na produção cultural literária. Aqui,

acreditamos não haver *necessariamente* uma “intenção” do compositor em apropriar-se dessas palavras. Talvez, não haja marca alguma de citação porque o autor considera que essas obras já estão tão entranhadas no universo de saber das pessoas, que a situação aí seria redundante. (CARLOS, 2007, p. 150)

A pesquisadora defende, inclusive, que o reconhecimento do texto contribui para o sentido da canção:

É o que acontece em *Tudo outra vez*. Ao usar o mesmo trecho da canção de Roberto e Erasmo (o *Sentado à Beira do Caminho*), o autor quer partilhar com seu leitor-ouvinte aquela mesma cenografia estabelecida na canção dos Carlos: a de um homem que se encontra perdido no meio da estrada, com o coração cheio de tristeza e solidão. O que diferencia as duas cenografias é o motivo dessa solidão. Na canção dos jovens-guardistas, o homem está sentado sozinho à beira do caminho sofrendo por uma mulher, um amor perdido. Na canção de Belchior, o enunciador senta-se à beira da estrada ao lado de uma companheira, para pedir carona; e os dois sofrem juntos pela saudade de casa. (CARLOS, 2007, p. 158)

De acordo com os levantamentos realizados por Carlos, Belchior parodiou textos clássicos da literatura brasileira, como “Via Láctea”, de Olavo Bilac, canções populares, como “Quero que vá tudo pro inferno”, de Roberto e Erasmo Carlos, “Estrada de Canindé”, de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, “Até amanhã”, de Noel Rosa, “Acorda Maria Bonita”, de Antônio dos Santos e o livro *Diálogos da grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão. Em todos os casos, o poeta obedeceu à estrutura do texto original e apenas alterou o conteúdo, modificando o tom.

Além das inúmeras canções autorais e da vasta intertextualidade em sua obra, cabe lembrar que Belchior também regravou sucessos de outros compositores. Em *Vício Elegante*, álbum de 1996, fez releituras de “O Tolo” (Roberto e Erasmo Carlos), “Esquadros” (Adriana Calcanhotto), “Aliás” (Djavan), “Charme do mundo” (Marina/ Cícero) e outros. Há, ainda, a gravação de “Panis Angelicus”, um canto gregoriano dedicado à Sagrada Eucaristia. Trata-se do primeiro verso da penúltima estrofe do hino “Sacris solemniis”, escrito por Santo Tomás de Aquino para a Festa de *Corpus Christi*, como parte da liturgia completa da Festa.

É importante lembrar que diversos artistas gravaram músicas de Belchior: Elis Regina, Fagner, Oswaldo Montenegro, Chico César, Engenheiros do Hawaii, Los Hermanos, entre outros. Os Mamonas Assassinas, em “Uma Arlinda Mulher”, fazem uma sátira à forma como Belchior canta. Medeiros destaca que o vocalista, Dinho, “imita um sotaque nordestino anasalado típico, facilmente reconhecível com a associação entre letra e música”. De acordo com o jornalista, “Belchior respondeu que não se importava com a

sátira e se declarava ‘comovido’ em fazer parte das referências musicais de uma geração tão distante da sua” (MEDEIROS, 2020, p. 54).

Além disso, a obra de Belchior também é citada por diversos outros artistas, fazendo parte de uma cadeia de intertextualidade, pois “sendo a escrita do Belchior o cruzamento de diversas superfícies textuais, ela mesma se transforma em uma das superfícies textuais de outras escritas” (SALGADO, 2021). A escrita do poeta se torna substância desses amálgamas que outros compositores vão construindo também. Trata-se, portanto, de um procedimento de multiplicação, é uma cadeia de ressonâncias, é um eco: primeiro, Belchior universaliza seu texto poético inserindo referências canônicas em sua obra e depois, torna-se uma fonte de referências, passando a ser citado.

A canção “Capítulo 4, Versículo 3” (1997), do grupo Racionais Mc’s, finaliza com um de seus versos mais conhecidos: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano”. Emicida, como mencionado no Capítulo 1, em seu documentário veiculado pela Netflix, abre seu show “AmarElo” (2020) com os versos de “Sujeito de Sorte”: “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”. A série 3% (2016), também da Netflix, desenvolvida por Pedro Aguilera, apresenta em seu último capítulo a canção “Velha roupa colorida”, interpretada por Chico César: “Você não sente, não vê / Que eu não posso deixar de dizer, meu amigo / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / E o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo / E precisamos todos rejuvenescer”, como um hino de esperança às mudanças pelas quais a sociedade daquela distopia está prestes a passar.

Considerando que neste capítulo foram identificadas diversas práticas de intertextualidade presentes nas canções do álbum *Alucinação* de Belchior, conclui-se que esse movimento entre os textos poéticos tornou sua obra ainda mais refinada, apesar de popular.

5 ANÁLISE DA PRODUÇÃO LITEROMUSICAL DE BELCHIOR

*Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi, no entanto,
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
(Belchior).*

Retomando a Introdução desta monografia, o diálogo promovido entre Literatura e Música é a principal marca na obra de Belchior. O compositor dialoga com autores, obras artísticas e movimentos musicais por meio de diversas práticas de intertextualidade, como a citação, a alusão, a referência, a autocitação e a autodiscursividade. Além da tipografia, utiliza recursos melódicos, linguísticos e discursivos para marcar a voz de outra pessoa dentro de sua canção. Sua intenção, como já disse em diversas entrevistas, era tornar populares obras clássicas da literatura e da música mundial. Ele almejava democratizar o acesso aos clássicos.

Como dito na Introdução e analisado no Capítulo 4 desta monografia, essas práticas não apenas ornamentam sua obra, mas dialogam com suas ideias. Elas exigem do leitor-ouvinte, “além da mera identificação, a interpretação do texto citado” (CARLOS, 2007, p. 136), pois para entender como Belchior ressignificou aquele determinado texto-base, é preciso identificá-lo e desvendar que sentido ele vai adquirir dentro de seu discurso literomusical. Assim, o leitor-ouvinte consegue identificar o foi escrito por ele, Belchior, e do que é “do outro”. E o poeta faz isso de forma singular.

Tantas são as referências encontradas em sua obra, que neste capítulo serão apresentadas 31 composições do poeta, além de uma análise literomusical de “Divina Comédia Humana”, na tentativa de confirmar a ocorrência de diversas práticas intertextuais em um *corpus* ainda maior que o presente no álbum *Alucinação*. Identificam-se, portanto, marcas de intertextualidade nas seguintes composições:

“Todo sujo de batom” (1974) – Belchior faz alusão ao poema “Entre o sono e o sonho”, de Fernando Pessoa.

“Na hora do almoço” (1974) – Belchior utiliza “Águas de Março” (1972), de Tom Jobim como música incidental, repetindo o que seu contrerrâneo Fagner tinha feito em “Canteiros” (1973). Com uma interpretação mais seca e direta, a canção se distancia de seu principal espelho, “Panis et circenses” (1968), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, entretanto o conteúdo as aproxima: “No centro da sala, diante da mesa, no fundo do prato,

comida e tristeza” (“Na hora do almoço”) e “Mas as pessoas na sala de jantar são ocupadas em nascer e morrer” (“Panis et circenses”).

“Paralelas” (1977) – Belchior faz alusão às canções “Corcovado” e “Samba do avião”, de Tom Jobim. Apesar de ambas falarem sobre a beleza do Rio de Janeiro, a relação da voz que canta no poema com a cidade é tematizada de maneira bem distinta. Belchior canta o saudosismo e a tristeza e não compactua com o ufanismo presente na Bossa Nova. De acordo com Carlos, através dessas alusões o poeta critica o posicionamento dos compositores “da classe média praieira do Rio de Janeiro, considerados alienados com relação aos problemas sociais da cidade e do país” (CARLOS, 2007, p.166). Há, ainda, uma alusão à canção “As curvas da estrada de Santos”, de Roberto e Erasmo.

“Galos, noites e quintais” (1977) – Alusão às canções “Ponta de Areia” (1975), de Milton Nascimento e Fernando Brandt, “Eles” (1968), de Caetano e Gil e ao poema “Dom Dinis” (1934), de Fernando Pessoa.

“Coração selvagem” (1977) – Referência à canção “Baby”, de Caetano, com tons de crítica ao uso da palavra *Baby*. Há, como em “Paralelas”, uma alusão à canção “As curvas da estrada de Santos”, de Roberto e Erasmo.

“Clamor no Deserto” (1977) – Faz referência aos livros *1984*, de George Orwell (1949) e *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca. Belchior insere essas referências no seu texto poético porque almeja utilizar seu conteúdo base para denunciar o contexto da época: “O que se pretende, na canção, é captar a cenografia de violência de opressão e de controle instaurada nessas duas obras.” (CARLOS, 2007, p.151). Isso fica ainda mais detectável quando faz referência à toada “Luar do Sertão” (obra que ainda se discute a autoria entre João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense): “Dá no jornal, todo dia, o que seria o meu canto / E o negócio é falar do luar do sertão”. Na impossibilidade de se cantar sobre o que estava realmente acontecendo, o poeta precisa cantar amenidades para não sofrer censura. Além das referências à ditadura e à alienação do próprio fazer artístico, que tem a ver com aquele período de censura, a canção traz também a esperança do recomeço: “Um novo momento precisa chegar / Eu sei que é difícil começar tudo de novo / Mas eu quero tentar”.

“Corpos terrestres” (1978) – Referência à erudição e aos clássicos misturada à *disco music* (ritmo predominante da época). Foi gravada por Belchior e pelo grupo As Frenéticas. A letra da canção é em latim. Belchior traduziu e reescreveu o *Cântico dos*

Cânticos, atribuído a Salomão. “Um tipo de refinado sarcasmo do compositor em relação aos temas da discoteca, que ele considerava fúteis.” (MEDEIROS, 2020, p. 113).

Fiz um reescrito do texto bíblico. O latim era o que o inglês é hoje. Então, eu fiz uma discoteca em latim. Existe uma identidade entre o latim como uma língua universal da cultura romana e o inglês como a língua mercatória. O esforço criativo do artista deve violar aquilo que preconceituosamente é tido como sagrado, inviolável. Os intérpretes desse material são as pessoas que, dentro do ambiente artístico atual do Brasil, representam a alegria de viver, o deboche, a irreverência, o sexo, o prazer, os poderes do corpo. Foi uma música que eu fiz especialmente para ser cantada pelas Frenéticas, comigo. (BELCHIOR. Entrevista para a Revista Música, em 1978 *apud* MEDEIROS, 2020, p. 113)

“Ter ou não ter” (1978) – No enredo da canção, o poeta marca a lógica capitalista e a valorização dos bens materiais citando e ressignificando o conhecido verso do monólogo de *Hamlet*: “To be or not to be / Quer dizer / ter ou não ter”, abandonando a reflexão shakespeariana sobre o ser. Belchior faz também alusão crítica ao título e a trecho da canção “O show já terminou”, de Roberto e Erasmo Carlos. Há, ainda, uma “alusão interdiscursiva” (CARLOS, 2007, p. 221) aos compositores Chico, Caetano e Gil, uma vez que já estavam na carreira musical antes de Belchior: “Malandros amigos meus / Que tinham vindo há mais tempo”.

“Medo de Avião” (1979) – Belchior insere o arranjo melódico e vocal das canções “I Want to Hold Your Hand” e “She loves you” dos Beatles. O poeta assimila o “Iê iê iê” da Jovem Guarda, que tem por base o “Yeah, yeah, yeah” da banda inglesa. Há a sugestão do medo de ser exilado também.

“Brasileiramente Linda” (1979) – Belchior faz uma citação acompanhada de tradução do título da canção “Here comes the sun”, de George Harrison. Há referência ao título *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles: “Eu não vou querer o amor somente é tão banal / Busco a paixão fundamental / Edípica vulgar / De inventar meu próprio ser”.

“Tudo Outra Vez” (1979) – Belchior cita o título e versos da canção “Sentado à beira do caminho”, de Roberto e Erasmo Carlos. Esse mesmo verso alude ao poema “Ma Bohème (fantasie)”, de Rimbaud. Há a citação de “normalista linda”, do samba “Normalista”, de Benedito Lacerda e David Nasser, que ficou conhecido na voz de Nelson Gonçalves. A música dialoga com o que o poeta considerava alienação social do Tropicalismo, com a tortura, com o desaparecimento de presos políticos e com Lei da Anistia, que permitiu a volta de exilados brasileiros. Belchior também cita a valsa de Strauss, “Danúbio Azul”.

“Comentário a Respeito de John” (1979) – Belchior cita o verso que é título da canção de John Lennon, “Happiness is a warm gun”, traduzindo-o: “A felicidade é uma arma quente”. Ele canta “Oh, no!”, expressão que, quando cantada, “transforma-se no canto em referência ao segundo nome da companheira de Lennon” (CARLOS, 2007, p.204): Ono.

“Objeto Direto” (1980) – Belchior cita o verso em latim: “In vino veritas!”, do filósofo romano Caio Plínio Segundo, mais conhecido como Plínio, O Velho. Há referência ao “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade, quando introduz os termos: “gauche” e “anjo torto”. Belchior destaca, portanto, o verso latino com aspas e une à ideia do poeta mineiro “A verdade está no vinho / “In vino veritas” / Que me faz gauche / anjo torto”. Belchior cita a expressão “humanamente amar”, do poema “Via Láctea, Soneto XXX”, de Olavo Bilac e com o verso: “Pois a pedra no sapato de quem vive em linha reta” alude ao “Poema em linha reta”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa.

“E que tudo mais vá para o céu” (1982) – Belchior faz referência à canção “Quero que vá tudo para o inferno” ressignificando-a: ora a reitera ora nega o discurso de Roberto Carlos. Algumas características da “virgem dos lábios de mel”, que tinha o “cabelo mais negro que a asa da graúna”, *Iracema* (1865), de José de Alencar, também é referenciada: “Mas teu cabelo é mais negro que o negro / Da asa da graúna, de um negro mais sutil / Preto como os tipos pretos que compõem a palavra anil”.

“Rock Romance de um robô goliado” (1984) – Belchior cita versos de “Eu não sou cachorro não”, de Waldick Soriano e faz referência aos títulos de “Morena boca-de-ouro”, de Ary Barroso e “Ouro de Tolo”, de Raul Seixas, unindo-os em uma só ideia: “Cidade morena boca de ouro de tolo”. Faz também referência nominal a Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon, Janes Joplin e Chuck Berry.

“Onde jazz meu coração” (1984) – Belchior utiliza o recurso da autodiscursividade, citando seu próprio ethos de compositor. “E a minha voz, rara taquara rachada / Vem soul blues, do pó da estrada / ... / Vem direitinha de garganta desbocada”. Há, ainda, alusão aos versos da canção “Mr. Tambourine Man” (1965), de Bob Dylan: “Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me” (Hei! Sr. Tocador de Tamborim, toque uma canção para mim da canção). Belchior canta: “Ei! Senhor meu rei do tamborim, do ganzá! / Cante um cantar, forme um repente pra mim”.

“Os derradeiros moicanos” (1987) – Essa canção possui um grande número de referências nacionais e internacionais sofisticadíssimas, de várias áreas da cultura e do

conhecimento. Há a inserção de termos e versos em francês. Além de fazer referência nominal a Dorival Caymmi, Henri Salvador, Sivuca, Luiz Gonzaga e Chateaubriand, Belchior também se refere nominalmente aos artistas plásticos Duchamp e Picasso. O poeta une os nomes de dois poetas franceses, Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire, criando o neologismo “Rimbaudelaire”, em uma prática de referência interdiscursiva. Há citações de personagens do livro *Guarani* (1857), de José de Alencar, coletivizando-os: “Peris, Cecis, Guaranis” e ressignificação dos versos de “País Tropical”, de Jorge Ben Jor: “E nesses brasis - um paris tropical!” e da alegoria do *Bom selvagem*, de Jean-Jacques Rousseau: “Lá em São Luís, cristão infeliz, o bom selvagem aprende francês”.

“Elogio da loucura” (1988) – Referência nominal ao ensaio *Elogio da loucura* (1511), de Erasmo de Roterdam.

“Recitanda” (1988) – Toda a letra é genialmente composta por versos de outras canções de Belchior, como “Coração Selvagem”, “Como nossos pais”, “Não leve flores”, entre outras. O poeta utilizou o recurso da autotextualidade (ou autorreferenciação ou autocitação). O título se trata de um neologismo. “O recitar em Belchior significa especialmente citar de novo as próprias canções, repeti-las para demonstrar a força delas e, sobretudo, para revigorá-las na música popular brasileira.” (CARLOS, 2007, p. 236). Há, ainda, alusão à canção “O show já terminou”, de Roberto e Erasmo, opondo-se à sua ideia principal.

“Lira dos vinte anos” (1988) – Belchior se refere nominalmente a Bob Dylan. Referencia, também, o conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*: “Ah meu coração-lobo mau não aguenta”. Faz alusão ao livro *Lira dos Vinte Anos* (1853), de Álvares de Azevedo e à canção “Nervos de Aço” (1947), de Lupicínio Rodrigues, da qual repete um trecho apenas mudando a ordem dos versos. O poeta canta: “Um queria mandar brasa / E outro ser pedra que rola”, aludindo, respectivamente, ao jargão usado por Roberto Carlos na Jovem Guarda e aos Rolling Stones. Há alusão também aos Beatles, quando ressignifica a ideia da canção “She's Leaving Home” transformando-a em “Voltamos todos pra casa”.

“Amor de Perdição” (1988) – Referência nominal ao livro *Amor de perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco. Belchior também insere a ideia do filósofo Léon Bloy: “Sofrer passa, o ter sofrido não passa nunca”, cantando: “Pois qualquer sofrimento passa / Mas o ter sofrido, não!”.

“Os profissionais” (1988) – Belchior referencia nominalmente o poeta Arthur Rimbaud, ídolo de seu ídolo, Bob Dylan. Ele constata a frustração do sonho de Martin Luther King Jr citando sua conhecida frase e a canção “God”, de John Lennon: “I have a

dream... My dream is over!”. No fim da composição, cita, traduzindo, os versos da canção “Too Old to Rock 'n' Roll: Too Young to Die”, de Jethro Tull, afirmando: “Muito jovem pra morrer / E velho pro rock n' roll!”. Belchior também referencia o título da canção “O pó da estrada”, de Sá, Rodrix e Guarabyra.

“Se você tivesse aparecido” (1993) – Belchior cita os poetas ingleses William Blake e Lord Byron. Belchior se identificava com Blake, que, assim como ele, era artista plástico e tinha ilustrado a *Divina Comédia*, trabalho ao qual estava se dedicando.

“Baihuno” (1993) – Belchior cita *Uma estação no inferno*, de Rimbaud, e faz referência nominal intertextual a Che Guevara e Dante e faz referência nominal interdiscursiva a Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Faz alusão às canções “Ovelha Negra”, de Rita Lee, “Cowboy fora da lei”, de Raul Seixas e “O show já terminou”, de Roberto e Erasmo Carlos. Há, também, alusão ao poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade. Belchior recorre, ainda, à autocitação, citando o primeiro movimento de sua ópera “Baihuno: Os Anais da Guerra Civil”, do qual fazem parte as canções “Lamento do marginal bem sucedido” e “S. A. Aqui”. O título é um neologismo, uma união das palavras “baiano” (uma referência a como os nordestinos são chamados em São Paulo) e “huno” (povo bárbaro da Ásia Central que migrou para a Europa nos séculos IV e V).

“Balada do amor perverso” (1993) – Belchior faz uma alusão ao poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa citando a palavra “fingidor” e o último verso da *Divina Comédia*, de Dante: “Amor que move o sol e outras estrelas”.

“Elegia Obscena” (1993) – Belchior insere o arranjo melódico e vocal da canção “I can't get no satisfaction”, dos Rolling Stones, citando o mesmo verso. Há, também, referência à canção “Good times bad times”, de Led Zeppelin e ao título do poema sensual “Elegia”, de Augusto de Campos.

“Notícia de terra civilizada” (1993) – O poeta faz alusão ao livro *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

“Vício elegante” (1996) – Belchior faz referência nominal à obra *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire e à canção “Lay lady lay” (1969), de Bob Dylan. Cita o título do poema “Navegar é preciso”, de Fernando Pessoa.

“De primeira grandeza” (1999) – Alusão ao título do disco *The dark side of the moon* (1973), do Pink Floyd, traduzida: “E a face oculta da lua / que é a minha / Aparece iluminada”. Há, também, alusão ao mito de Prometeu, herói da mitologia grega.

“Monólogo das Grandezas do Brasil” (1999) – O título da canção faz referência ao livro *Diálogos das grandezas do Brasil* (do século XVII), de Ambrósio F. Brandão.

“Conheço o meu lugar” (1999) – Há alusão a Fernando Pessoa. O verso “Botas de sangue nas roupas de Lorca” alude à peça “Bodas de sangue” (1932), de Federico García Lorca (que foi assassinado pelo regime franquista).

Em “Divina Comédia Humana”, lançada no álbum *Todos os Sentidos*, de 1978, também é possível encontrar a ocorrência de diversas marcas de intertextualidade. A canção dialoga com quatro grandes obras: *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (s/d-1321); *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac (1799-1850); *A comédia Humana*, de William Saroyan (1908-1981) e com o poema “Via Láctea, Soneto XIII”, de Olavo Bilac (1865-1918). Versos desse poema são citados no que pode ser considerado o refrão da canção. Belchior mescla o poema original à sua composição autoral, promovendo uma produção de um texto poético sofisticadíssimo.

Quando intitula sua canção, Belchior também mescla os títulos das consagradas obras de Dante, Balzac e Saroyan reunindo tais clássicos de forma surpreendente. O poeta referencia e alude essas obras de forma que ao ler o nome da canção, o ouvinte erudito consegue acessar sua memória literária e fazer essa associação. Caso o ouvinte não traga com ele essa bagagem cultural, a mensagem da canção não é prejudicada, uma vez que o poeta compõe uma história dentro da canção. Qualquer pessoa consegue ouvir, compreender e, possivelmente, afeiçoar-se à canção, pois sua poesia e melodia carregam uma carga afetiva própria dos poemas de amor.

Para se analisar as marcas intertextuais presentes no discurso literomusical desta canção, faz-se necessário, portanto, refletir sobre esse título. Sem dúvidas, a primeira associação que se faz é com a obra mais famosa de Dante Alighieri, publicada em 1472. Em *Divina Comédia*, o autor é também personagem e percorre as três instâncias do céu: o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*, conduzido por Virgílio nas duas primeiras instâncias e por Beatriz, no *Paraíso*. Beatriz, que aparece em outras obras dantescas, é sua musa inspiradora, contudo, não se sabe se ela realmente existiu ou se é apenas uma personagem. Já Virgílio foi um poeta romano que viveu no final do I século a.C. e que escreveu a *Eneida*, muito admirada por Belchior. Na *Divina Comédia*, Dante, acompanhado ora por Virgílio ora por Beatriz, percorre seu trajeto e encontra muitos seres mitológicos e pessoas reais, figuras da história mundial, com os quais discute os mais variados temas. Belchior se sente motivado a compor e nasce, assim sua “Divina Comédia Humana”. Cabe destacar

que Belchior era um exímio conhecedor do poema de Dante e estava traduzindo-o e pintando ilustrações para popularizá-lo, como mencionado no Capítulo 1.

Somando-se a Dante, o título da canção também faz referência à outra produção muito importante da e para a literatura mundial, a obra *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac. Trata-se de um conjunto de narrativas que abordam a ascensão da burguesia em Paris, no século XIX, à época da Restauração Francesa, e a sua relação com o dinheiro. O conjunto possui 95 obras concluídas (entre romances, novelas e contos), 48 não terminadas e conta com mais de dois mil e quinhentos personagens.

A *comédia Humana*, romance do escritor armeno-estadunidense William Saroyan, publicado em 1942, é mais uma obra que possui uma força de atração sobre Belchior. O livro retrata as experiências de um jovem de 14 anos, Homero Macauley, que faz parte da segunda geração de uma família de imigrantes, na cidade de Ítaca, na Califórnia. Com seu irmão lutando na II Guerra Mundial, Homero se vê responsável pela família e começa a trabalhar. A história do livro foi filmada a partir de um roteiro do próprio Saroyan, que ganhou um Oscar de roteiro original em 1943. O livro também apresenta intertextualidade com a obra de Balzac, que retrata a relação da burguesia com o dinheiro, mas agora, em pleno século XX. E ambas participaram da formação poética de Belchior.

Dessa forma, “A Divina Comédia Humana”, tem em seu título a junção dos três títulos dessas três renomadas obras literárias: *Divina Comédia*, de Dante, *Comédia Humana*, de Balzac e *A comédia Humana*, de Saroyan.

Apesar do poema de Belchior ser uma canção sentimental, observam-se alguns traços muito específicos das obras de Balzac e de Saroyan, uma vez que também se sentia um imigrante na sua própria terra, como pode ser observado em mais de uma canção, nas quais traz esse sentimento do nordestino que sai da sua terra para tentar melhores condições de vida no Sudeste. Esse mesmo cenário pode ser observado nos versos da canção “Fotografia 3x4”, como mencionado no Capítulo 4, onde o poeta discorda de Caetano Veloso através do recurso da referência nominal intertextual, dizendo: “...Veloso, o Sol não é tão bonito pra quem vem do Norte e vai viver na rua...”.

Também a canção “Apenas Um Rapaz Latino-Americano”, traz essa temática. Belchior tem a consciência de se lembrar de uma canção dos compositores baianos, famosa na voz de Caetano, mas não cede aos seus encantos, não acredita na versão que eles têm da vida, uma vez que conhece uma vida dura, de quem veio do Norte e passou por muitas dificuldades. O poeta cita os versos de “Divino Maravilhoso”: “Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que um antigo compositor baiano me dizia / Tudo é

divino, tudo é maravilhoso”. Entretanto, Belchior não se iludia e finaliza a canção fazendo uma alusão à mesma canção, mas ressignificando os versos dos baianos: “Mas sei que nada é divino / Nada, nada é maravilhoso”. Dessa forma, tanto “Fotografia 3x4” quanto “Apenas Um Rapaz Latino Americano”, assim como “Divina Comédia Humana”, apresentam diálogos intertextuais muito facilmente identificáveis.

Belchior deixou registrado que para ele fazia mais sentido viver a vida real, como pode ser visto na canção “Como Nossos Pais”: “Viver é melhor que sonhar” e em “Alucinação”: “Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia, nem no algo mais... A minha alucinação é suportar o dia a dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais”. A composição “Divina Comédia Humana” ratifica essa reflexão: “Deixando a profundidade de lado / Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia / Fazendo tudo de novo e dizendo sim à paixão, morando na filosofia”.

A quarta obra que se pode identificar presente na canção “Divina Comédia Humana” é o poema “Soneto XIII, de Via Láctea”, que pertence ao livro *Poesias*, de Olavo Bilac. Belchior cita seus versos vibrantes, repletos de vigor e emoção: “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo Perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto...”.

Dessa forma, percebe-se a clara interação entre os clássicos e a “Divina Comédia Humana”, através dos mecanismos de intertextualidade: referência, citação e alusão.

Sobre a análise da letra da canção, tem-se que a voz que canta no poema “Divina Comédia Humana” canta a efemeridade da existência e suas consequentes reflexões.

Os primeiros versos da canção dizem: “Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol / Quando você entrou em mim como um Sol no quintal”. Aqui, a voz que canta no poema se apresenta angustiada, narrando a forma como se sentia quando conheceu alguém especial, que mexeu com suas emoções mais profundas. A partir desse momento, tudo mudou. Essa pessoa entra em sua vida iluminando e fazendo tudo melhorar. Contrapondo-se ao eruditismo presente no título, esses primeiros versos apresentam “uma imagem prosaica, na analogia representativa da angústia” (CYNTRÃO, 2006, p. 223).

“Aí um analista, amigo meu, disse que desse jeito / Não vou ser feliz direito/ Porque o amor é uma coisa mais profunda que um encontro casual/ Aí um analista, amigo meu, disse que desse jeito / Não vou ser feliz direito / Porque o amor é uma coisa mais profunda que uma transa sensual”. A voz que canta no poema não só encontra essa pessoa

especial, como tem com ela um “encontro casual”. É quando, então, um amigo analista²² alerta que o amor é muito mais que uma noite tórrida de amor. Ele recomenda prudência, “aconselha a reflexão e a busca do sentido nas profundidades do amor” (RIPOLL, 2003, p. 2). Esse amigo analista tenta mostrar à voz que canta no poema que esse tipo de relacionamento não levaria à felicidade e recomenda que busque dentro de si uma verdade que corresponda a “ser feliz direito” ou a “viver satisfeito”.

“Deixando a profundidade de lado / Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia / Fazendo tudo de novo e dizendo sim à paixão, morando na filosofia”. Entretanto, a voz que canta no poema não quer se debruçar tão profundamente nesses apontamentos psicanalíticos e demonstra imensa vontade de estar com essa pessoa especial, independentemente das possibilidades de uma relação duradoura. Aqui é interessante ressaltar que Belchior escreve versos muito profundos, pois faz com que a voz que canta no poema abra mão de discutir a profundidade da Psicanálise para se aventurar na seara da Filosofia, como se essa não fosse tão profunda quanto aquela. Dessa forma, fica evidente seu apreço pela Filosofia, uma vez que esse tema é recorrente em outras canções (como em “Objeto Direto”, “Ter ou não ter” ou qualquer canção do álbum *Alucinação*).

“Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno / Viver a divina comédia humana onde nada é eterno”. É nessa estrofe que Belchior referencia o *Céu* e o *Inferno*, elementos da *Divina Comédia*. Vivendo e valorizando o momento presente, o poeta traz as instâncias dantescas ressaltando a mortalidade do ser humano. A voz que canta no poema assume que “nada é eterno”, que o que importa é gozar a vida no aqui e no agora. Nesses versos (diferente do que ocorre no título da canção, onde referencia o título da obra do poeta italiano), Belchior faz uma alusão ao fato de Dante percorrer as três instâncias buscando o significado da vida. Belchior “deixa a profundidade de lado” porque deseja habitar na “pele”, no seu “céu” e no “inferno” do ser amado, ou seja, deseja experienciar a vida, deseja vivenciar a paixão, deixar “a profundidade de lado (...) dizendo sim à paixão”. Dessa forma, “a dicotomia céu x inferno é neutralizada pela disposição anímica do eu-lírico de viver o que a vida a ele apresentar” (CYNTRÃO, 2006, p. 223).

Portanto, em seu discurso literomusical, Belchior canta a efemeridade da existência. A voz que canta no poema tem pressa e qualquer “espaço, corpo, tempo ou forma de dizer não” é um motivo para existir e viver. Ao negar o conselho do amigo

²² Na biografia de Belchior é possível saber que o poeta teve um amigo psicanalista, Barbosa Coutinho, “que se tornaria o psicanalista que o cantor imortalizou na canção “Divina Comédia Humana” (MEDEIROS, 2020, p. 189-190).

psicanalista, evoca e defende o amor como uma perdição necessária, já que deseja experimentar aquele amor, como na canção “Amor de perdição”. Do mesmo jeito que no *Inferno* (*Canto V*) Dante escreve: “Amor nos conduziu a uma só morte”, Belchior, na “Divina Comédia Humana”, “canta o amor que não pode ser menor do que uma experiência de morte e descida aos infernos” (RODRIGUES, 2018).

“Ora, direis ouvir estrelas, certo perdeste o senso / Eu vos direi, no entanto / Enquanto houver espaço, corpo e tempo e algum modo de dizer não / Eu canto”. Com esses versos, a voz que canta no poema justifica sua escolha, criticando a fantasia e a ilusão. Mais uma vez Belchior valoriza o real, o momento presente, como nos versos de “Como nossos pais”: “Viver é melhor que sonhar”. O poeta insere em suas canções elementos concretos, do cotidiano, da vida real, como jogar futebol, apaixonar-se, decepcionar-se. Belchior possui essa capacidade de transportar para as letras de suas canções esses elementos reais e, ao mesmo tempo, resgata para dentro de sua poesia questionamentos feitos há séculos, por outros imortais, como Dante, Balzac e Bilac. Assim, parece contrastante ao seu eruditismo iniciar o poema com uma cena tão prosaica, comparando sua angústia a de um goleiro em pleno jogo de futebol. Mas esse contraste é justificado pela escolha dos versos de Bilac. De acordo com Cyntião, “ouvir estrelas” é “o modo do eu-lírico estar vivo, é a marca de sua mais profunda lucidez; da consciência de que há um papel essencial a cumprir como personagem da divina comédia humana” (CYNTRÃO, 2006, p. 223). A pesquisadora reforça que “esse papel” é o da voz que não quer nunca se calar e que buscará sempre os meios para se fazer ouvir, exatamente como Belchior, que insiste, em absolutamente todas as suas canções, em se fazer ouvir: “Enquanto houver espaço, corpo e tempo e algum modo de dizer não / Eu canto”. E por que não citar “Galos, noites e quintais”? “Não sou feliz, mas não sou mudo / Hoje eu canto muito mais”. Assim, Belchior reproduzia seus pensamentos em textos poéticos e cantava para quem quisesse ouvir.

Embora a totalidade de sentidos de uma letra poética só seja apreensível pela melodia que a acompanha, a intenção de uma análise textual de canções não é mesmo a de buscar a totalidade, já que o próprio texto poético abre-se a interpretações que nunca serão exclusivas ou conclusivas, dependente que é da recepção e de seu percurso histórico, ou, em outras palavras, das aderências inevitáveis que, embora reguladas pela imanência linguisticamente configurada, poderão sempre sugerir um novo olhar semântico ao texto sob o foro da análise. (CYNTRÃO, 2006, p. 226)

CONCLUSÃO

*Quero desejar, antes do fim
Pra mim e os meus amigos
Muito amor e tudo mais
(...) E aprendam o delírio com coisas reais
(Belchior).*

Os textos literários surpreendem o leitor, tendo em vista que trazem sempre elementos novos, que só podem ser saboreados através da leitura e não porque se ouviu falar sobre ele. O leitor lê, impacta-se com os textos e os imortaliza. Ítalo Calvino, ao definir as obras literárias, constata: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p. 12). Foi isso que aconteceu com a obra de Belchior. Quando um leitor-ouvinte se depara com uma de suas canções, vive uma experiência literária que, certamente, só pode ser medida individualmente. Em concordância com Calvino e com Samoyault, Eagleton atesta: “Todas as obras literárias são reescritas, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma reescritura” (EAGLETON, 2006, p. 17). Dessa forma, uma obra literária clássica, de acordo com Calvino, é aquela que fica memorável na cultura, que não é fugaz. E, justamente, o que propicia a posteridade de uma obra são os leitores, porque as leem e releem, num sem-fim de séculos, perpetuando-as.

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2006, p. 12).

Belchior e Dante se tornaram um clássico porque o público assim “decidiu”, como disse Eagleton. No caso de Dante, por exemplo, era exatamente o que ele almejava quando escreveu sua *Vida Nova* e sua *Divina Comédia*. O poeta que fundou a língua italiana moderna gostaria de ter sido aclamado, a começar por Florença, sua cidade natal; mas ao contrário, nunca foi reconhecido enquanto vivo, foi abandonado pelos familiares e morreu no exílio em Ravena, onde escrevia sua principal obra, a *Divina Comédia*.

Assim como Dante, Belchior também conhecia o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Viveu uma vida de lutas e glórias, mas diferentemente do poeta italiano, teve seu reconhecimento ainda em vida e, após sua morte, seu corpo foi ansiosamente aguardado em

Sobral, sua cidade natal, tendo causado grande comoção em um velório de três dias. Conforme consta em sua biografia, “a seção cearense da OAB²³ pediu o tombamento da obra de Belchior como patrimônio imaterial do estado” (MEDEIROS, 2020, p. 183). Por mais que ele tenha se afastado das mídias e do público, sua obra já estava consolidada e é reconhecida como um clássico, uma vez que não tem como se passar incólume por ela. Como disse o poeta:

Eu sou um compositor da nova geração que está interessado em conteúdo. Eu me repito na medida em que a grande arte se repete, eu me repito na medida em que os grandes pintores pintam sempre os mesmos quadros, na medida em que os poetas escrevem as mesmas poesias. É claro que minhas melodias são melodias fáceis, redundantes, e a minha letra é mais importante que a música, assim como as letras do Chico são mais importantes que a música, e a melodia do Pixinguinha é mais importante que a letra. (MEDEIROS, 2020, p. 52-53).

Belchior possui a capacidade de dialogar com o leitor-ouvinte, que geralmente é transformado após ser golpeado por seu texto poético. A forma como harmoniza letra, canto e melodia faz com que o ouvinte se emocione e reflita. Como destaca Medeiros: “O significado da poesia de Belchior é bastante claro, mas é uma lírica que se afirma na emoção do ouvinte, na percepção de um ritmo, de uma frequência sonora.” (MEDEIROS, 2020, p. 11). O poeta une aliterações, assonâncias, metáforas, eufemismos, paralelismos, repetições e ironia ao estilo “Dylan-Trovadoresco” de cantar e ao realismo de suas letras em relação aos acontecimentos de seu tempo.

O fato é que a música de Belchior demanda atenção para que se complete. Não é o tipo de música que se possa ouvir e ao mesmo tempo fazer outra coisa na casa. Ela tem um peso e uma dimensão de reflexão – quase sempre. As palavras expressam reflexões que o ouvinte precisa preencher com algum grau de entendimento. (MEDEIROS, 2020, p. 137-138)

As poesias imortalizadas nas canções de Belchior fazem parte de um universo simbólico onde suas reflexões existenciais – individuais e sociais – nunca se distanciam do realismo. Nelas se fazem presentes questões como a realidade dos migrantes nordestinos, a resistência à toda forma de segregação, a ruptura com as velhas estruturas, a esperança, o amor, a luta pela igualdade e justiça, sempre cantadas com um toque romântico, urgente e desesperado. O canto de Belchior traz, portanto, a voz dos cantadores de rua, das lavadeiras de beira de rio, das carpideiras, das mulheres de coro, da mulher nordestina com aquela mistura de dor e de expressão de grito, com toda a sua origem ibérica.

²³ Ordem dos Advogados Brasileiros

Como identificado nas análises do *corpus* deste estudo, há a ocorrência de práticas intertextuais nas canções líricas de Belchior, confirmando a hipótese deste trabalho. Essas práticas, quando implícitas, exigem que o leitor-ouvinte mobilize sua memória, sua bagagem cultural e, quando explícitas (marcas tipográficas nos álbuns), caracterizam que Belchior pretendia sinalizar a autoria alheia. Carlos já tinha identificado que os textos de Belchior “reportam-se a obras de poetas e prosadores consagrados nacional e mundialmente, fenômeno conhecido como intertextualidade” (CARLOS, 2007, p. 10). O que esta pesquisa fez foi passear pelo universo de seus textos poéticos buscando identificar essas marcas de intertextualidade no *corpus* estabelecido.

Como se percebe, todos os textos de músicas apropriados por Belchior são considerados verdadeiros clássicos do cancioneiro popular brasileiro. Usamos *clássico* no sentido de que essas canções são famosas por se repetirem ao longo do tempo e adquiriram na história da música popular um status de permanência, que independe de qualquer rótulo. (CARLOS, 2007, p. 157, grifo da autora)

Na biografia do poeta, Medeiros resgata uma entrevista ao programa *Vox Populi*, de 1983, onde Belchior fala sobre a intertextualidade presente em sua obra:

Belchior afirmou que sua estratégia de citações, surgida desde a primeira hora de sua carreira, não era uma atitude de desrespeito aos compositores que mencionava, mas uma reiteração e um ato complementar. Algo que “recicla a arte anterior, põe em xeque aquilo que já está feito”, uma citação em outro contexto. Para Belchior, sua intertextualidade era “igualmente sincera”. (MEDEIROS, 2020, p. 127)

O que se observa é a capacidade criativa de transformação de textos de um poeta erudito, que também entende o conceito de intertextualidade como “uma poética dos textos em movimento” (SAMOYAUULT, 2008, p. 11) e não uma hierarquia dentro do “estatuto poético da letra de música” (SANTIAGO, 2017). Conforme defende Carlos: “Belchior revela uma consciência rara com relação ao papel exercido por ele enquanto cancionista no interior de sua prática discursiva.” (CARLOS, 2007, p. 258).

Portanto, identificadas as práticas intertextuais na canção lírica de Belchior – as referências, as citações, as alusões, a autocitação, a autodiscursividade e a paródia – percebe-se que o poeta as utiliza como recursos estilísticos construindo uma obra literária rica, repleta de referências sofisticadas, fruto de constante pesquisa e erudição. Como afirmou Belchior em entrevista: “Se você observar atentamente você vai ver que a minha música tem todas as

minhas raízes culturais, folclóricas, regionais, nordestinas.” (BELCHIOR, *Jornal de Música*, 1977 *apud* MEDEIROS, 2020, p. 55).

Espera-se, portanto, que esta pesquisa possa lançar luz aos recursos utilizados na composição dos textos literários, demonstrando que a prática da intertextualidade não apenas os enriquece como também têm o poder de movimentá-los através das gerações.

Espera-se, também, que as palavras militantes de Belchior despertem a consciência da população brasileira que vivencia uma espécie de reedição da ditadura, fenômeno que urge ser combatido, como o poeta cantava em “Como o Diabo gosta”: “O que transforma o velho no novo / Bendito fruto do povo será / E a única forma que pode ser norma / É nenhuma regra ter / É nunca fazer nada que o mestre mandar / Sempre desobedecer / Nunca reverenciar”. Talvez agora seja a hora da juventude atender aos apelos do compositor e pensar em recomeços, afinal, “o novo sempre vem”.

Espera-se, sobretudo, que esta pesquisa possa contribuir para a ampliação dos estudos sobre a produção literomusical de Belchior, uma vez que seus textos poéticos, independentemente de lidos ou cantados, tornaram-se letras de canções que se imortalizaram por meio de gravações que unem poesia e música.

REFERÊNCIAS

ALBIN, R.C. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

ALMEIDA FILHO, Luciano de. Lírica de um alucinado. In: **Belchior 70 anos de vida e poesia**. 2017. Disponível em: <https://especiais.opovo.com.br/belchior70anos/> Acessado em: 10 de outubro de 2020.

ANDRADE. P. **Torquato Neto: uma poetica de estilhaços**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.

Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=uFBpop2i-IgC&oi=fnd&pg=PA31&dq=torquato+neto+uma+poetica+de+estilha%C3%A7os&ots=FHZ4K03Hem&sig=MG9PSFbVwGtoOM969dBOvDdo_a4#v=onepage&q=torquato%20neto%20uma%20poetica%20de%20estilha%C3%A7os&f=false Acessado em: 17 de fevereiro de 2021.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômano**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernadini *et al.* (4. ed.). São Paulo: Editora UNESP, 2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544849/mod_resource/content/1/Epos%20e%20Romance%2C%20Mikhail%20Bakhtin.pdf Acessado em: 19 de novembro de 2020.

BELCHIOR. Verbete da Enciclopédia. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101849/belchior>. Acessado em: 20 de janeiro de 2021

_____. Apenas Um Rapaz Latino-Americano. **Alucinação**. Rio de Janeiro, Polygram, 1976.

_____. Antes do fim. **Alucinação**. Rio de Janeiro, Polygram, 1976.

_____. Sujeito de sorte. **Alucinação**. Rio de Janeiro, Polygram, 1976.

_____. Divina Comédia Humana. **Todos os Sentidos**. Warner, 1978.

_____. Onde jazz meu coração. **Cenas do Próximo Capítulo**. São Paulo, Paraíso Discos, 1984.

_____. **Vício Elegante. Vício Elegante.** São Paulo, Paraíso Discos, 1996.

BOSI, A. Frase: música e silêncio. In: **Revista de Letras**, São Paulo, v.46, n.1, p.63-110, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/42/36> Acessado em: 17 de fevereiro de 2021.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos.** Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas.** 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2012.

CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior.** 2007. 278 p. Dissertação (Mestrado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8767> Acessado em 20 de setembro de 2020.

_____. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior.** 686 p. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-07102014-121114/publico/2014_JoselyTeixeiraCarlos_VCorr.pdf Acessado em 20 de setembro de 2020.

_____. “Recitanda”: A metadiscursividade nas canções de Belchior. In: COSTA, N.B. da. **O charme dessa nação (Música Popular, Discurso e Sociedade Brasileira).** Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007, v. 1, p. 227-255. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/recitandaa-metadiscursividade-nas-cancoes-de-belchior-in-o-charme-dessa-nacao> Acessado em: 24 de outubro de 2020.

_____. **Um nordestino na cidade grande: a cenografia das canções de Belchior.** XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos do GELNE (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste), v. I, p. 1351-1364, 2006.

CECCHETTO, F. Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB. **DARANDINA Revisteletrônica** – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 4 – número 1. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/Entre-a-literatura-e-a-m-c3%basica-o-po-c3%a9tico-e-o-l-c3%badico-no-contexto-da-can-c3%a7-c3%a3o-da-MPB.pdf> Acessado em: 08 de outubro de 2020.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso literomusical brasileiro.** 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de

concentração Análise do Discurso). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, PUC - São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19852/1/2001_tese_nbcosta.PDF Acessado em: 24 de outubro de 2020.

_____. **Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro.** Curitiba: Editora Appris, 2012.

_____. **Cordas vocais de aço. A música cearense da década de 70.** Acessado em 12 de janeiro de 2021.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista.** Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, n. 22, p. 217-232, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3610> Acessado em: 14 de outubro de 2020.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução.** Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERRARI, M. Luiz Tatit: A forma exata da canção. Entrevista. In: **Revista Pesquisa Fapesp**, 2016. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/luiz-tatit-a-forma-exata-da-cancao/> Acessado em: 11 de outubro de 2020.

GENETTE, G. **Introdução ao Arquitrato.** Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, v. 43, n. 1, pág. 283-289, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012000000100014> Acessado em 17 de fevereiro de 2021.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: DÄLLEMBACH, L. et al. **Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades.** N. 27. Coimbra: Almedina, 1979. p. 19-45.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O texto do romance.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará.** 2013. 339f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2013. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8236/1/2013_tese_mdnmendes.pdf Acessado em: 14 de outubro de 2020.

MEDEIROS, Jotabê. **Belchior: Apenas um rapaz latino-americano**. São Paulo: Todavia, 4ª reimpressão, 2020.

MENEZES, Thales de. **Nos anos 80, Belchior ilustrava sem pressa a 'Divina Comédia'**. Folhapress, 2017. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/nos-anos-80-belchior-ilustrava-sem-pressa-a-divina-comedia/25955/> Acessado em: 10 de outubro de 2020.

MENDONÇA, L. F. M. **Literatura e Oralidade: da canção poética à canção popular**. XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Campinas, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/af6e591aaecf39c82c4859fa18709dc6.PDF> Acessado em: 09 de outubro de 2020.

MOLINA, S. Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional. **Revista USP**. São Paulo, n. 111, p. 79-88, out/nov/dez, 2016. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiZke3luOnrAhXxHLkGHRSABJ4QFjAAegQIBRAB&url=https%3A%2F%2Fwww.revistas.usp.br%2Frevusp%2Farticle%2Fdownload%2F127603%2F124652%2F&usg=AOvVaw1zi6QiF1UnTp_mTBeUD_67 Acessado em: 07 de outubro de 2020.

_____. **A Composição de Música Popular Cantada: A Construção de Sonoridades e a Montagem dos Álbuns no Pós-Década de 1960**. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12052015-002336/pt-br.php> Acessado em: 07 de outubro de 2020.

MOURA, Dalwton. Viver é melhor que sonhar. In: **Belchior 70 anos de vida e poesia**. Site “O Povo online”, 2016. Disponível em: <https://especiais.opovo.com.br/belchior70anos/> Acessado em: 10 de outubro de 2020.

OLIVEIRA, A.S. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. **Linguagens- Estudos e Pesquisas**. Catalão-GO, vol. 16, n. 2, p. 131-147, jul/dez, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/272854998_O_MODELO_SEMIOTICO_DE_LUIZ_TATIT_E_SUAS_IMPLICACOES_NA_ANALISE_DA_CANCAO_POPULAR_NO_BRASIL_ALGUMAS_CONSIDERACOES_INICIAIS Acessado em: 13 de outubro de 2020.

PAIVA, Vitor. **A inquietação e a liberdade como as verdadeiras homenagens ao cantor Belchior**. Hypeness, 2017. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/05/a-inquietacao-e-a-liberdade-como-as-verdadeiras-homenagens-ao-cantor-belchior> Acessado em: 10 de outubro de 2020.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

PIMENTEL, M. A. **Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira**. Coleção Teses Cearenses. 162 p. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf, 2006. Disponível em: https://www.digitaldamusicacearense.com.br/wp-content/uploads/Terral_dos_Sonhos-Mary_Pimentel.pdf Acessado em: 14 de outubro de 2020.

RIPOLL, Leila Maria Bruck. Divina Comédia Humana (ou sobre a Reação Terapêutica Negativa). In: **États généraux de la psychanalyse: Seconde Rencontre Mondiale**. Rio de Janeiro, 2003.

RODRIGUES, Thamara. **Belchior na Divina Comédia de Dante**. In: HH Magazine – Humanidades em Rede, 2018. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/belchior-na-divina-comedia-de-dante/> 10 de outubro de 2020.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970**. 140 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2006. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3147/1/2006_Dis_PRogerio.pdf. Acessado em: 10 de outubro de 2020.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. Orientações de Monografia, UFRJ, 2021.

SANTIAGO, E. Poema a ser cantado: canção popular e poesia. **Amálgama**, 2017. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/05/2017/cancao-popular-poesia/> Acessado em: 16 de setembro de 2020.

SCHADECK, W. Poesia, canto e canção. **Amálgama**, 2016. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/12/2016/poesia-canto-e-cancao/> Acessado em: 16 de setembro de 2020.

SILVA, Kristoff. Cais: uma análise ancorada na Semiótica da Canção. **Revista Brasileira de Estudos da Canção** – Natal, n.2, jul-dez, 2012. Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/uploaded/artigo/N2/RBEC_N2_A14.pdf Acessado em: 10 de fevereiro de 2021.

SITE O POVO. **Biografia de Belchior, escrita por Jotabê Medeiros, chega às lojas**. 2017. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/08/biografia-de-belchior-escrita-por-jotabe-medeiros-chega-as-lojas.html> Acessado em: 10 de outubro de 2020.

_____. **Belchior 70 anos de vida e poesia**. 2017. Disponível em: <https://especiais.opovo.com.br/belchior70anos/> Acessado em: 10 de outubro de 2020.

SITE “NN1”. **O Bob Dylan brasileiro - Apenas um rapaz latino-americano?** 2018. Disponível em: <https://nn1.com.br/noticia/2353/o-bob-dylan-brasileiro--apenas-um-rapaz-latino-americano> Acessado em: 10 de outubro de 2020.

STERZI, Eduardo. **Por que ler Dante**. São Paulo: Globo, 2008.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 2ª edição. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. Elementos para a análise da Canção Popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada** Vol. 1, no 2, dezembro de 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538> Acessado em: 15 de fevereiro de 2021.

_____. Ilusão enunciativa na canção. **PER MUSI – Revista Acadêmica de Música** - Belo Horizonte, n.29, p.33-38. jan-jul, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100005> Acessado em: 10 de fevereiro de 2021.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/14467.pdf> Acessado em: 10 de outubro de 2020.